10850641108 5

# Julius Baum
# Altschwäbische Kunst

# ALTSCHWÄBISCHE KUNST

IULIUS BAUM

# ALTSCHWÄBISCHE KUNST

MCMXXIII

DR. BENNO FILSER VERLAG AUGSBURG

LIBRARY
SEP 24 1910
UNIVERSITY OF
N
6882
S9B3
cop. 2

FRANZ RIEFFEL ZUGEEIGNET

# VORWORT

Nicht ohne Bedenken gibt der Verfasser dem Wunsche einiger Freunde statt, eine Anzahl zum Teile vergriffener Abhandlungen aus dem Bereiche der schwäbischen Kunstgeschichte neu drucken zu lassen.

Es ist eine Frage von grundsätzlicher Bedeutung, ob es sich verlohnt, bloße Tatsachenermittelungen philologisch-historischer und stilkritischer Art, deren Zweck erreicht ist, nachdem die Öffentlichkeit von ihnen Kenntnis genommen hat, nochmals herauszugeben. Eine Bejahung dieser Frage scheint nur dann gerechtfertigt, wenn einerseits die ursprünglichen Forschungen in wesentlichen Teilen ergänzt und berichtigt werden konnten, und wenn anderseits zwischen den nach einander gefundenen Ergebnissen nachträglich Beziehungen sich einstellen, die der Vereinigung der Abhandlungen neuen Wert verleihen.

Eine andere Frage ist es, welche wissenschaftliche Bedeutung überhaupt Forschungen von der Art der in dem vorliegenden Bande zusammengefaßten innewohnt.

Die heutige Kunstwissenschaft, wie sie von der Mehrzahl der sich mit ihr Beschäftigenden betrieben wird, ist ein Zweig der Psychologie. Sie will feststellen, wie die Menschen sehen. Die Forschungs- und Lehrmethode beschränkt sich zunächst darauf, die Komposition eines Kunstwerkes darzulegen. Sie ist von geschichtlichen Erwägungen ganz unabhängig. Der Bau etwa des Dürerischen Adam-und-Eva-Blattes kann mit Hilfe von Messungen erörtert werden, ohne daß die Frage nach dem Urheber oder der Entstehungszeit auch nur berührt wird.

Mit der psychologischen Tätigkeit, die sich damit begnügt, die Formgesetze eines Kunstwerkes zu ermitteln, kann sich, auf der Grundlage der Einfühlung, ein assoziatives System von Schlüssen über den Schöpfer des Kunstwerkes und die Epoche seiner Schöpfung verbinden. Das Kunstwerk spiegelt mit Notwendigkeit die Seele des Künstlers. Der Künstler wiederum faßt, gleich einem Brennglase, kraft einer besonders feinen psychischen Grundverfassung, das seelische Leben seiner Zeit in sich zusammen. Der Rückschluß vom Kunstwerke auf den Geist seines Schöpfers und seiner Entstehungszeit erscheint demnach durchaus

berechtigt. Auch diese Tätigkeit ist Psychologie, jedoch auf subjektivistischer Grundlage. Sie wird z. B. ausgeübt, wenn man aus Dürers genanntem Stiche ein verquältes Streben nach sinnenfreudiger Lebensbejahung heraus liest, die deutschem Wesen fremd ist.

Wird die Ausdeutung eines einfachen psychologischen Zustandes auf Grund der Einfühlung verlassen und versucht, ein Kunstwerk aus der Kunstentwicklung heraus zu begreifen, so bedarf die psychologische Methode der Ergänzung durch die Geschichte als Hilfswissenschaft. Die Einfühlungsmethode kann den tatsächlichen Verlauf von Geschehnissen bestenfalls erraten. Die Methode der Geschichte hingegen gibt hierüber quellenmäßig Aufschluß. Da die Kunst sich nicht in einer vorher bestimmten Richtung vorwärts entwickelt, so ist ihr Ablauf mit den Mitteln der Einfühlung nicht festzustellen. Ob der Adam des Masaccio vor dem Adam des Jan van Eyck entstanden ist, darüber erteilt nur die Geschichte durch Urkunden zuverlässig Bescheid.

Die Kunstwissenschaft in einem höheren Sinne ist zugleich Psychologie und Geschichte. Der Einfühlungsästhetiker ist stets in Gefahr, mit den geschichtlichen Tatsachen willkürlich umzugehen, die Vielfältigkeit der Entwicklung in vereinfachende Formeln zu pressen. Seine Ergebnisse müssen durch die historisch festgelegte Entwicklung nach Bedarf berichtigt werden, dürfen nicht die geschichtliche Wahrheit vergewaltigen. Der Kunstforscher hingegen wird sich zunächst mit den Tatsachen der Kunstentwicklung und der Methode ihrer Ermittelung vertraut machen müssen, d. h. mit der Topographie, dann mit Aufsuchung und Deutung der schriftlichen Urkunden, ferner mit der Untersuchung des Kunstwerkes in bezug auf seinen Erhaltungszustand und die Schichten seiner Entwicklung[1]. Mit der Klärung aller dieser geschichtlichen Fragen läuft die Erfassung des Kunstwerkes durch das Auge im Sinne der Ermittelung der Gestaltungselemente (Fläche — Tiefe, geschlossene Form — offene Form u. s. w.) parallel[2]. Auf der psychologischen Erfassung beruht die Stilkritik, die das Kunstwerk in seinen örtlichen und zeitlichen Zusammenhang einordnet. Ohne die berich-

[1] Vgl. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. 1914. S. 1 ff.

[2] Vgl. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915.

tigende Hilfe dieser beiden Methoden bleibt jegliche Einfühlung Irrtümern ausgesetzt. Es ist möglich, einerseits die Entstehungsumstände eines Gemäldes aus den Urkunden festzustellen, anderseits seinen formalen und farbigen Bau mit nahezu mathematischer Genauigkeit zu bestimmen, etwa die Helligkeits- und Sättigungsgrade seiner Farben und ihr Verhältnis zu einander. Gibt man aber den Farben und ihrer Verbindung einen Gefühlswert [1] und schließt daraus auf die Stimmung des Malers oder der Entstehungszeit des Bildes, so gerät die Forschung unmittelbar in Gefahr zur Dichtung zu werden [2].

Die in diesem Bande vereinigten Abhandlungen geben, in ihrem Rahmen, zu psychologischen Erörterungen keinen Anlaß; sie sind reine kunstgeschichtliche Forschung und Darstellung. Der Verfasser hofft durch andere Werke den Nachweis erbracht zu haben, daß er bei der hier gelieferten sauberen Sammlungs- und Ordnungsarbeit nicht stehen geblieben ist. Aber auch heute noch scheint ihm die Methode dieser Aufsätze eine unumgängliche Voraussetzung gewissenhafter kunstwissenschaftlicher Tätigkeit. Daher hat er der erneuten Veröffentlichung zustimmen zu dürfen geglaubt.

Sämtliche Abhandlungen sind dem heutigen Stande des Wissens entsprechend überarbeitet. Zum erstenmal erschienen: Formwanderung in der Kunstchronik, N. F., XXXII, 1919/20, Das gotische Rathaus von Augsburg, mit hier nicht aufgenommenen Grundrissen, in der Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, 1907, Vom ältesten Schwäbischen Schnitzaltar in den Berichten aus den Preußischen Kunstsammlungen, XLII, 1921, Frühe Tafelmalerei in der Zürcher Ausstellung 1921 im Kunstwanderer 1921/22, Friedrich Herlin in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, VII, 1914, Die ursprüngliche Gestalt des Ulmer Wengenaltares in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, IV, 1911, Die wirtenbergische Kunst im Zeitalter Eberhards im Bart in der Festschrift der Altertümersammlung in Stuttgart, 1912, Die Bildwerke der Sammlung Schnell in

[1] Vgl. z. B. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 1912, S. 50 ff.

[2] Was zugunsten der intuitiven Methode gesagt werden kann, hat Worringer in seinen Formproblemen der Gotik, 1911, S. 1 ff. vorgebracht. Vgl. dazu Baum, Der Geist der Gotik, Kunstchronik, N. F. XXIX. 1918, Nr. 14.

Ravensburg, mit zahlreichen, in diesem Bande nicht nochmals veröffentlichten Abbildungen, im Cicerone, XI, 1918, Die Künstlerfamilie Strigel im Schwäbischen Merkur, Nummer 44, vom 26. Januar 1918, Der Mindelheimer Altar des Bernhard Strigel im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1914, Schaffner und Mauch in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXVII, 1914/15, Zur Zieglerfrage im Kunstwanderer, 1921/22, Jörg Kändel in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, IX, 1916, Breus Monatsscheiben in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nummer 181, vom 10. Oktober 1907.

Die Angaben rechts und links sind heraldisch zu verstehen.

Für das vorliegende Buch wurden dem Verfasser Photographieen, Zeichnungen und Druckstöcke in dankenswerter Weise überlassen. Der Quellennachweis der Abbildungen gibt über ihre Herkunft Aufschluß. Zahlreichen Helfern gebührt Dank für gelegentliche Auskünfte. Beim Lesen der Korrektur und bei der Fertigung der Register erfreute sich der Verfasser der Unterstützung durch Fräulein Mina Voegelen in Stuttgart und Herrn Pfarrer M. Pfurtscheller in Wimsheim.

Stuttgart, Palmsonntag 1922. BAUM

# INHALT


Vorwort . . . . . IX
Inhalt . . . . . XIII
Ergänzungen und Berichtigungen . . . . . XIV
Formwanderung . . . . . 1
Das gotische Rathaus von Augsburg . . . . . 9
Vom ältesten schwäbischen Schnitzaltar . . . . . 20
Frühe Tafelmalerei in der Zürcher Ausstellung 1921 . . . . . 25
Friedrich Herlin . . . . . 31
Die ursprüngliche Gestalt des Ulmer Wengenaltares . . . . . 42
Die wirtenbergische Kunst im Zeitalter Eberhards im Barte . . . . . 47
Die Bildwerke der Sammlung Schnell in Ravensburg . . . . . 59
Neue Forschungen über die Strigel . . . . . 64
Der Mindelheimer Altar des Bernhard Strigel . . . . . 70
Schaffner und Mauch . . . . . 82
Zur Zieglerfrage . . . . . 96
Jörg Kändel . . . . . 102
Die Monatsscheiben des älteren Breu und ihre Nachbildungen . . . . . 110
Verzeichnis der Orte . . . . . 121
Verzeichnis der Künstler . . . . . 137
Quellennachweis der Abbildungen . . . . . 147
Verzeichnis der Abbildungen . . . . . 148
Verzeichnis der Vorausbesteller des Buches . . . . . 151

# ERGÄNZUNGEN UND BERICHTIGUNGEN

Seite 10 Zeile 1 von oben lies: Kaltenofer statt Kaltenhofer.

Seite 25 Zeile 2 von oben lies: MCMXXI statt MCMXX.

Seite 26 Zeile 14 von oben ergänze: Vgl. den Katalog der Sammlung Chillingworth, Luzern, 1922, Nr. 66.

Seite 33 Zeile 1 von unten ist zu ergänzen: Über die Wiederherstellung des Rothenburger Altares vgl. Gröber, Die freigelegten Flügelbilder Herlins, Kunstchronik, N.F. XXXIII, 1922, S. 797 f. — Rupé, Friedrich Herlins Jakobslegenden, Cicerone, XIV, 1922, S. 724 ff.

Seite 46 Zeile 1 von unten ist zu ergänzen: Vgl. ferner Effinger, Ein verloren gegangenes Kunstwerk der Wengenkirche, Archiv für christliche Kunst, XXXVII, 1919, S. 10 f. — Weser, Der Lukasbruderschaftsaltar zu den Wengen, am gleichen Orte, S. 11 ff. Hiernach hat sich von dem Schnitzwerk des bereits 1630 abgebrochenen Altaraufsatzes eine Kreuzgruppe erhalten, die heute in S. Elisabeth in Ulm aufbewahrt wird.

Seite 66 Zeile 6 von oben lies: ein vierter in Albions bei Klausen, ein fünfter, der Mutter Gottes, den Heiligen Maria Magdalena und Nikolaus geweiht, aus Schleis im Vintschgau, im Museum der bildenden Künste in Budapest (vgl. das Verzeichnis der Bildwerke, 1921, Nr. 127).

Seite 68 Zeile 17 von oben ist zu ergänzen: Gleichzeitig mit dem Wiener Bilde der kaiserlichen Familie muß Strigel ein Altarwerk geschaffen haben, von dem ein Flügelbild mit der Empfehlung des knieenden Wladislaw II. und seiner Kinder Ludwig und Anna durch seinen Namensheiligen an die im Himmel erscheinende Mutter Gottes sich im Budapester Ernstmuseum erhalten hat (vgl. Ernst-Muzeum, Külföldi Mesterek, 1919, Tafel 7).

Seite 72 Zeile 11 von oben ist zu ergänzen: Der Altaraufsatz kann nicht vor 1505 geschaffen sein, da Agnes von Frundsberg, vermählt 1505, bereits mit Allianzwappen dargestellt ist.

Seite 128 Zeile 19 von oben lies: Zürich, Ausstellung 1921, statt jetzt Zürich.

# FORMWANDERUNG

Die Bevorzugung der Künstlergeschichte in dem kunstwissenschaftlichen Betriebe des 19. Jahrhunderts hat dazu geführt, daß weite Gebiete vernachlässigt wurden. Eine vergleichende Formanschauung tut not, die der vergleichenden Sprachwissenschaft entspricht. Sie wird zu der Erkenntnis führen, daß viel von dem, was für schöpferische Leistung gehalten wurde, auf Überlieferung beruht, daß überhaupt der Formüberlieferung, der Weiterbildung und Nachgestaltung vorhandener Form erhöhte Bedeutung zukommt. Es soll zunächst die Vererbung von Formtypen innerhalb einer Schule gezeigt, sodann das Verhältnis von Original und Nachbildung geprüft, endlich die Wanderung der Formen außerhalb der Schulgemeinschaft untersucht werden, und zwar hauptsächlich an schwäbischen Beispielen des späteren Mittelalters.

Die Kunst des frühen Mittelalters ist ohne Würdigung der Schulüberlieferung gar nicht zu verstehen. Man erkennt die Zusammengehörigkeit mittelalterlicher Werke daran, daß ihre Formen auf gemeinsame Vorbilder hinweisen [1]. Von jeder Form gibt es zahlreiche unter einander kompositionell und stilistisch verwandte Prägungen. Die Schulüberlieferung zeigt sich in der dauernden Verwendung eines bestimmten Typenvorrates, dessen Formen langsam umgebildet werden. Das System der Kunstschule beruht demnach überwiegend auf Nachahmung. Auch im späteren Mittelalter setzt sich dieser schulmäßige Betrieb fort. Doch wird er einerseits freier, dem Schüler größere Selbständigkeit im Erfinden gestattend, anderseits, in bestimmten Kreisen, akademischer, indem er zum Schaffen bloß nach Regeln, zur Manier erstarrt.

Formwanderung durch Nachahmung innerhalb der Schule beweist folgendes Beispiel: Am südlichen Chorportal der Heiligkreuzkirche in Gmünd stand früher ein Bild der Mutter Gottes (Abbildung 1), die den Mantel mit beiden Händen über ihre Schutzbefohlenen breitet. Das Gewand umhüllt ungegürtet die schlanke Gestalt; es fällt in senkrechten Röhrenfalten. Das milde Antlitz ist

[1] Eine in der Methode vorbildliche Untersuchung solcher Zusammenhänge ist die Arbeit Voeges, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Ergänzungsheft 7 zur Westdeutschen Zeitschrift, 1891.

vom Kopftuche umschlossen. Das Haupt trägt eine Krone, von der nur wenige Zacken erhalten sind. Das Bildwerk ist vielleicht infolge des Schwarzen Todes, um 1348, geschaffen. Der Geist der Mystik spricht aus ihm; es ist visionären Ursprunges[1]. Das Gmünder Schutzmantelbild muß eines der frühesten dieses Typus sein; die in Freiburg erhaltenen verwandten Werke sind nicht älter. Ein unmittelbares Vorbild ist bisher nicht gefunden. Die frühesten Darstellungen, auf einer dem Duccio zugeschriebenen Tafel der Akademie von Siena (Nr. 20) und auf französischen und niederländischen Siegeln aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, zeigen den Mantel weit ausgebreitet und die Schutzbedürftigen in mehrere Reihen geordnet. Das Gmünder Werk in seiner schmalen, schlanken Gestalt, das die Himmelskönigin ohne Kind und die Schutzsuchenden, nach geistlichen und weltlichen Ständen getrennt, in zwei schmalen, senkrechten Reihen zeigt, darf daher vorläufig als Urbild einer Reihe mehr oder minder selbständiger Nachprägungen gelten. Nichts bewiese deutlicher die Relativität aller Wertung, als wenn nun die Frage erhoben würde: Büßte das Gmünder Bildwerk seinen Wert ein, wenn einmal eine ältere Prägung der gleichen Form sich fände? Den künstlerischen Wert gewiß nicht, wohl aber den Affektionswert. Von dem Altöttinger Gnadenbilde gibt es unzählige Wiederholungen, darunter viele aus der Zeit um 1400. Häufig sieht man in Privatsammlungen frühe Nachbildungen, die für Originale gelten. Erfahren die Besitzer den wahren Sachverhalt, so sind ihnen oft die Figuren verleidet, obgleich doch nichts an ihrer Form sich verändert hat. Sie schätzen nicht die künstlerische Form an sich, sondern lediglich die Ursprünglichkeit der Erfindung. Die Wertung gründet sich auf die Annahme, die Qualität der Urform müsse besser sein als die Qualität der Nachbildungen. Wir werden sehen, daß diese Annahme häufig, jedoch durchaus nicht immer berechtigt ist.

Es werden in den Abbildungen 2 und 3 zwei wenig jüngere Nachbildungen der Gmünder Schutzmantelmaria gezeigt. Die eine kam aus Unterkochen bei Aalen in das Stuttgarter Museum, die andere steht am Südtore des Ostchores des Augsburger Domes. Das Unterkocher Bildwerk wurde in neuerer Zeit verändert; das

[1] Vgl. hierfür die ausführlichen Nachweise in Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, 1921, S. 49 ff.

Kopftuch wurde beseitigt, der Leib schlanker gemacht; auch die Augen sind überarbeitet. Dennoch erkennt man die enge Abhängigkeit des Werkes von dem Vorbilde in Gmünd. Es ist eine fast sklavische Kopie, wohl von einem Gesellen des Gmünder Meisters, ein wenig bäurisch und hart und eben dadurch unserem Fühlen näher. Hier ergibt sich der Gegensatz, von dem oben die Rede war: der unbefangene Kunstfreund von heute zieht die Nachbildung vor, weil sie unserer Kunst verwandter ist, mag immer der historisch gebildete Sammler an dem Gmünder Bildwerk die Ursprünglichkeit der Erfindung preisen.

Nicht viel jünger ist die Augsburger Schutzmantelmaria, ein Werk der gleichen Schule, doch nicht genaue Kopie, sondern Weiterbildung. Die Bewegung ist verstärkt, das Antlitz wendet sich zur Seite, das Kopftuch hat lebhaftere Schattenwirkung, die Krone ist zurück geschoben, die Falten fallen minder steil; die beiden unteren Schutzbedürftigen halten einen Wappenschild. Der Vorzug der größeren Selbständigkeit der Nachbildung wird indes durch die geringere Qualität wettgemacht: die Auffassung ist minder bedeutend, die Gottesmutter irdischer, weniger hoheitsvoll.

Die Gmünder Maria beschreibt mit den beiden hier erwähnten Nachbildungen das Verhältnis, in dem mittelalterliche Kunstwerke gleicher Schule zu einander zu stehen pflegen. Genauigkeitsgrad der Nachbildung und Qualität bestimmen die Grenzen der Mannigfaltigkeit eines Typus. Bei häufig und auch außerhalb der Schule wiederholten Kunstwerken, wie der genannten Altöttinger Mutter Gottes, gibt es viele Spielarten. Man kann hier geradezu zwischen bayrischen, fränkischen und schwäbischen Nachbildungen, zwischen Kopieen aus dem 14., dem 15. und späteren Jahrhunderten scheiden. Selbst innerhalb der nämlichen Künstlerwerkstatt sind die Prägungen einer Form nicht einheitlich. Daß ein Künstler einen von ihm erfundenen Typus wiederholt, ist selbstverständlich, ebenso, daß er ihn variiert. Alle Nachbildungen Herlins nach Rogier van der Weyden sind unter einander verschieden. Durch Zufall kann gerade eine geringere Prägung als Original bezeugt sein, während die bessere verschollen oder doch lange Zeit unbekannt bleibt. In Bellamont bei Biberach und in Bingen im Laucherttale finden sich zum Beispiel aus zwei Altären

des jüngeren Sürlin gleiche Statuen des Petrus und Paulus (Abbildung 4 und 5). Die Figuren in Bellamont sind als Werke Sürlins urkundlich bezeugt. Die Bildwerke in Bingen aber sind besser[1]. Trotz der verbürgten Eigenhändigkeit sind die Bellamonter Statuen nur Werkstattkopieen. Wenigstens wahrscheinlich. Man darf nicht vergessen, daß die erste Prägung nicht unbedingt die beste ist. Nur wenn es sich bei der Wiederholung sicher um Werkstattarbeit handelt, gar um Werkstattvergrößerung nach eigenhändigem Entwurfe, darf die erste Formung als die wertvollere angesehen werden. Und doch gibt es auch hier Ausnahmen. Die schöne Nymphengruppe im Stuttgarter Schloßgarten, die um 1815 von Distelbarth nach Danneckers Modell gefertigt wurde, verbessert dieses; offenbar hat Dannecker die Ausführung persönlich überwacht[2]. Das Verhältnis zwischen Modell und Ausführung ist hier ähnlich wie jenes zwischen den Schutzmantelbildern von Gmünd und Unterkochen.

Unsere Betrachtung ist von der Schulwiederholung ausgegangen. Mit der Anführung Herlins haben wir uns dem Problem des Plagiates genähert. Es ist bereits oben erwähnt, daß dieses Problem für frühere Zeiten nicht bestand. Nicht bloß der Schüler, auch der fremde Künstler übernahm wertvolle Form, wo immer sie sich bot. Für die Beurteilung entscheidend bleibt die Art der Übernahme. Die unzähligen wörtlichen Wiederholungen nach Schongauers und Dürers Graphik wird man nicht allzu hoch schätzen. Die Art, wie Niccolò Pisano Einzelheiten aus dem Hippolytussarkophag kopiert, wie Herlin Motive Rogiers übernimmt, wie der junge Dürer Mantegna nachbildet, ist immerhin selbständiger. Das Übernommene wird meist nicht nur mechanisch gespiegelt, sondern dem Vorstellungsschatze des reproduzierenden Künstlers einverleibt. Ein lehrreiches Beispiel solcher Formübernahme zeigen die beiden hier abgebildeten Darstellungen des heiligen Christophorus. Die Dessauer Zeichnung (Abb. 6) aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts ist schwerlich als Entwurf anzusprechen, sondern Kopie eines bereits vorhandenen Wandbildes; hatte doch jede Kirche ihren „großen Christophorus"! Das Bild an einem Pfeiler der Morizkirche in Rottenburg-Ehingen

[1] Über Herlins Verhältnis zu Rogier van der Weyden vgl. S. 25 ff., über Sürlins Altäre des Verfassers Ulmer Plastik um 1500, 1911, S. 58 ff., Tafel 25, 26,

[2] Vgl. Spemann, Dannecker, 1909, Abb. 90, 91.

(Abbildung 7) greift auf das gleiche Original zurück; doch hat wohl kaum das Dessauer Blatt, sondern irgend eine andere Skizze die Uebermittelung besorgt[1]. Aufschlußreiche Beispiele solcher Formwanderung bieten ferner die Haller Altäre. In der Kreuztragung des Hochaltars von S. Michael z. B. kopiert die Veronika das knieende Weib vor dem Kaiser Traian auf einem der Bilder, die Rogier van der Weyden für das Brüsseler Rathaus schuf, und die, in einer parallel laufenden Formwanderung, auf den für Georg von Saluzzo, Bischof von Lausanne, gefertigten, aus dem Lausanner Domschatz stammenden Gerechtigkeitsteppichen im Berner Museum nachgebildet erhalten sind. Der neben der Knieenden schreitende Kriegsknecht aber kopiert eine Figur aus der Gefangennehmung Christi des Dirk Bouts, heute in der Münchener Pinakothek. Der nämliche Kriegsknecht ist auch von Holbein, sowie auf dem Grünewald zugeschriebenen Bilde der Verspottung Christi in München übernommen[2]. Ein weiteres Beispiel plagiarischer Formübernahme, das noch deutlicher beweist, wie allgemein diese Art der Formwanderung verbreitet war, zeigen die Abbildungen 8, 9 und 10: Christus am Kreuz. Engel fangen sein Blut auf; unter dem Kreuze Maria und Johannes. Das Ganze im herben, kantigen Stile des späten 15. Jahrhunderts. Die Komposition geht irgendwie auf eine graphische Vorlage zurück, die noch gefunden werden muß. Fürs erste gibt das vorzüglich erhaltene bemalte Tonrelief im Stuttgarter Museum (Abbildung 8) die Urform. Das gleiche Tonrelief, rechteckig, im Landesmuseum zu Münster i. W.; in den Ecken die Evangelistensymbole; der untere Schriftsaum fehlt. Burkhard Meier hat nachgewiesen, daß diese Tonarbeiten in Utrecht entstanden sind[3]. Eng verwandt ist das auf Abbildung 9 dargestellte Relief in Papiermasse, aus Schwaben stammend, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum; in den oberen Ecken Sonne und Mond; die Inschriften in

[1] Über die Dessauer Zeichnung vgl. Friedländer, Handzeichnungen deutscher Meister aus der Anhaltischen Behördenbibliothek zu Dessau, Nr. 2. — Über die Rottenburger Bilder vgl. Pfeffer, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Stiftskirche zu S. Moriz in Rottenburg-Ehingen, Reutlinger Geschichtsbl., 1910, S. 28 ff. — Stahl, Die Legende v. hl. Christophorus, 1920, kennt diesen Typus nicht.

[2] Nach Ermittelung von Fräulein M. Voegelen. Vgl. hierzu die Abbildungen in Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 50, sowie Voegelen, Grünewalds Verspottung Christi, Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIII, 1921, S. 9 ff.

[3] Vgl. Burkhard Meier, Iudocus Vredis und die Utrechter Bilderbäcker, Westfalen, VII, 1915, Katalog Nr. 9. — Dazu Burkhard Meier, Das Landesmuseum in Münster, Band I, 1914, Nr. 119.

den Nimben fehlen, gleichwie in dem Münsterer Stück. Diese drei Arbeiten sind sicher in Utrecht entstanden. Die Kreuzgruppe aus Bargau bei Gmünd, im Stuttgarter Museum (Abbildung 10), ist hingegen zweifellos in Schwaben gefertigt, unter Zugrundelegung eines dieser niederländischen Vorbilder.

Je mehr die Nachbildung sich vom Plagiat entfernt, desto wertvoller wird sie im allgemeinen für den Kunstfreund und Forscher. Unter der Voraussetzung der guten Qualität. Eine Sonderstellung nehmen die bäurischen Nachbildungen ein. Sie kopieren niemals wörtlich, sondern vereinfachen, zuweilen in durchaus modernem Sinne, und werden deshalb heute überschätzt[1]. Unter den Nachbildungen der Innsbrucker Cranachmuttergottes, die in den Landkapellen Tirols und Schwabens hängen, trägt manche ausdrucksvollere Züge als das Original. Dies hindert nicht, daß bäurischer Kunstverstand unbehilflich bleibt.

Ein Beispiel dafür ist die Iuno mit den Sternen auf der Brust in der Stuttgarter Sammlung (Abbildung 11). Wer würde glauben, daß dieses Relief die bäurische Nachbildung der Iuno auf einem Viergöttersteine des Mannheimer Antiquariums (Abbildung 12) ist, wäre nicht erwiesen, daß beide Arbeiten aus dem nämlichen Orte Stocksberg stammen[2].

Bäurische Nachahmung entfernt sich weit vom Vorbilde, weil dem Nachahmenden die Organe zur genauen Vergleichung und zum sorgfältigen Nachschaffen fehlen. Durch den Mangel an Feinheit unterscheidet sich die bäurische Kopie durchaus von der Fälschung[3], vor allem aber von der letzten Art von Formnachbildung, mit der wir uns hier beschäftigen, nämlich von der künstlerischen Nachgestaltung in einem freieren höheren Sinne, jener Nachgestaltung, die uns im Verhältnisse von Dürers Aposteln zu Bellinis Altar der Frarikirche begegnet. Der junge Dürer kopiert Mantegna, um von ihm zu lernen. Mantegna ist für ihn ein Ideal, das nicht übertroffen werden, dem man allenfalls nachstreben kann. Für den reifen Dürer hingegen ist Bellini ein überwundener Standpunkt. Die Apostel zeigen, was Bellini aus dem Thema der stehenden Heiligen hätte

[1] Vgl. hierzu Forrer, Von alter und ältester Bauernkunst, 1906.

[2] Vgl. Haug-Sixt, Die römischen Inschriften und Bildwerke Württembergs, [2], 1914, S. 510 f.

[3] Uber die Dresdener Kopie der Holbeinmuttergottes und verwandte Arbeiten vgl. Voll, Vergleichende Gemäldestudien, 1907, bes. S. 21 ff., 58 ff., 120 ff.

herausholen können. Bellinis Werk gab eine Anregung, nichts weiter. Herlin hingegen wäre ohne die Krücke Rogier hilflos.

Es ist nicht belanglos zu wissen, wie die Formübertragungen zustande kommen. Dürer hat alte Probleme immer von neuem bearbeitet; aber gerade das Bild des Frarialtares, den er in Venedig gewiß gründlich angeschaut hatte, ruhte jahrelang in seinem Unterbewußtsein, bevor der Antrieb zur Neugestaltung des Motives ausgelöst wurde. Der bescheidene Herlin brauchte für seine Nachbildungen kein Studium der Originale; ihm genügten einige Kompositionsskizzen, die ihm etwa ein Kölner Meister nach dem Dreikönigsaltar des Rogier van der Weyden fertigte und die er möglichst getreu kopierte; erst in reifen Jahren anscheinend hat er niederländische Originale kennen lernen. Die von Werkstatt zu Werkstatt wandernde Silberstiftskizze, die der heutigen Photographie entspricht, wird in ihrer Bedeutung als Formübermittlerin bei weitem nicht genügend gewürdigt. Israhel van Meckenem und mancher andere Meister befruchteten ihr Schaffen überwiegend auf Grund solcher Skizzen, die ihnen von allen Seiten ins Haus geschickt wurden. Wir besitzen neben Einzelblättern noch eine Anzahl vollständiger Skizzenbücher; eines der frühesten ist das Buch des Wilars von Honecort, ein wertvolles Beispiel für die Art, wie um die Mitte des 13. Jahrhunderts französische Formen nach Deutschland übertragen wurden[1]. Später treten als Übermittler neben die Skizze auch Kupferstich und Holzschnitt. Dies ist die Methode handwerklicher Überlieferung; die Kluft, die sie von der künstlerischen trennt, ist nicht überbrückbar. Man beachte, was Ghirlandaio 1485 für seine Anbetung der Hirten in der Sassettikapelle aus dem kurz vorher in S. Maria Nuova aufgestellten Portinarialtar des Hugo van der Goes zu entlehnen für nötig hält. Man vergleiche die Heimsuchungsgruppe im Bamberger Dome mit ihrem Vorbilde an der Kathedrale von Reims. Hier wird deutlich, wie der Künstler, der mehr ist als Handwerker, Form übernimmt. Aus dem Vorbild erwächst neue Form, gleichwertig oder überlegen.

[1] Vgl. Omont, Album de Villard de Honnecourt, s. d., zur Frage der Formwanderung durch Skizzen auch v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXXIII, 1903, S. 308 ff., Glaser, Holbein, 1908, S. 163 ff., sowie Burger, Deutsche Malerei, 1914, S. 85 ff.

Das Gestalten aus der inneren Vision, das sich mit der Tradition im Technischen begnügt und auf alle Formüberlieferung verzichtet, jene Neuerstehung des Geistes, die wir ergriffen vor den Bildern des heiligen Franziskus in Assisi, vor Dürers Apokalypse, vor Grünewalds Isenheimer Altar miterleben, sie ist wohl stärkste und tiefste Kunst. Das Schaffen der Großen läßt sich nicht lehren, nicht lernen. Die Mittleren bewegten sich allezeit sicherer und mit so viel Freiheit, wie sie wünschten, auf der viele Möglichkeiten bietenden Straße der Überlieferung.

# DAS GOTISCHE RATHAUS VON AUGSBURG

## 1. BAUGESCHICHTE

Um 1290 verbrennt das älteste Augsburger Rathaus[1], dessen in Urkunden, besonders auch im großen Stadtrecht von 1276, Erwähnung geschieht. Schon 1296 findet sich in einer Urkunde wieder ein Neubau, „der burger hous daz daz Dinckhous heizzet“[2]. In ihm wohnt Februar 1301 König Albrecht I.[3]. Dieser Bau ist hölzern. Mit seiner Umwandlung in ein steinernes Rathaus wird 1385 begonnen[4]. Das Gebäude ist nicht groß und bald der Erweiterung bedürftig. 1406 „ward der höltzin turen mit zin beschlagen, auf das rauthaus gemacht zů der stundglogcken (vnd ist vor auch ain turn dagewesen, der was 12 schůch niderer dann der)“[5]. 1429 und 1432 wird ein „maister Jörg mauler“ erwähnt, der „daz gemäuld in der rautstuben“ fertigt und „vff dem rauthus“ anstreicht[6].

Im Jahre 1449 wird ein größerer Umbau vorgenommen. Er ist offenbar durch die stark gestiegenen Ansprüche veranlaßt, die das an politischer Macht und wirtschaftlichem Wohlstand mächtig emporgekommene Bürgertum an sein Stadthaus stellt. Die Chroniken berichten übereinstimmend von einem Erweiterungsbau und melden, daß das Rathaus gleichzeitig einen Erker und Türen aus gehauenem Stein erhält. „Anno 1449 iar ward das rauthauß gewelbt vnd baid tür gemacht“[7]. Auch Burkard Zink spricht ausführlich davon: „da hett man willen, die stieg auf das rathaus vnd das vogelnest auf dem tor an dem rathaus vnd den turm zu der sturmgloggen ze machen vnd mocht man nit stain darzu haben, die man fast teur bezallen muest: da fuer man zue vnd nam den juden all ir grabstain in dem judenkirchhoff vnd verpaut sie all . .“[8]. Diese Bauperiode dauert längere Zeit.

[1] Vgl, Chronik von der Gründung der Stadt Augsburg bis zum Jahr 1469. In Chroniken der deutschen Städte, IV, 1865, S. 306. — Anonyme Chronik von 991—1483. In Städtechron., XXII, 1892, S. 458.

[2] Vgl. Mon. Bo. XXXIIIa, 245.

[3] Vgl, Herberger, Augsburg und seine frühere Industrie, 1852, S. 13.

[4] Vgl. Gasser, Annales Augsburgenses, Mencken, Scriptores rerum Germanicarum, I, 1728, S. 1624. Ferner v. Stetten d. J., Kunst-, Gewerbe- und Handwerkergesch. d. Reichsstadt Augsburg, I, 1779, S. 93.

[5] Vgl. Chronik des Hektor Mülich. In Städtechron., XXII, 1892, S. 52.

[6] Vgl. Städtechron. IV, 1865, S. 337.

[7] Vgl. Städtechron. IV, 1865, S. 325, XXII, 1892, S. 502.

[8] Vgl. Städtechron. V, 1866, S. 163, v. Stetten, a. a. O., I, S. 93.

Denn 1455 malt Peter Kaltenhofer am Rathause[1]. Und 1456 wird es durch einen Meister Prenck oder Planck auf den Außenseiten bemalt[2]. Über den von Zink erwähnten Turmbau hören wir ebenfalls in derselben Zeit Näheres. „Aftermentag vff Oswaldi" 1456 erläßt der Rat die Weisung, „daz die bumaister nach der geschworenen raut daz turenlin zu der stundtgloggen vff daz rauthus machen mûsen mit pfylern vnd wie sie gut bedünk; vnd daz daz nach notdurfft ze fürsehen vnd not ze versorgen, zum besten ungevärlich nach dem end, doch daz stainwerk ganz vssgemachet ist"[3]. Die Ratsstube ziert 1469 Konrad Port[4]. Und 1473 fertigt Erhart Ratboldt „den man von yps an dem Rathus"[5].

1510 bis 1516 erfährt das Rathaus einen letzten gründlichen Umbau und eine neue Ausschmückung. „Anno dni 1515 da ward die neu rattstuben hinden am egk gegen dem Fischmarckt vnd sunst ain stuben darbei von neuem gemacht mitsampt dem tachwerck vnd auff dem vnden boden die 5 rott marmelsteinin seul"[6]. „Anno dni 1516 da ward der thuren am Rathaus erhöchert, da die stundglogken inen hangt"[7]. Abgesehen von der Erhöhung des Turmes werden auch die Fenstergesimse und das Portal erneuert; Werkmeister ist Jakob Zwitzel[8]. Bei dieser Gelegenheit wird das Rathaus am Äußeren und im Inneren durch Werke der Malerei völlig neu geziert. Der Rat beauftragt den Stadtschreiber Konrad

[1] Derselbe Meister ist 1457 mit Malereien am Weberhause und Frauentor beschäftigt. Vgl. v. Stetten, a. a. O., I, S. 271 f.; Städtechron. V, 1866, S. 215, Anm. 2.

[2] Vgl. über ihn v. Stetten, a. a. O., I, S. 94; II, 1788, S. 185. Nagler, Künstlerlexikon, XII, 1842, S. 40. Er hatte vorher den Perlachturm mit Darstellungen der Schlachten der Kimbrer, Cherusker, Hunnen u. a. geschmückt. Sie werden in dem lateinischen Gedichte des Georgius Sabinus auf den Einzug Karls V., 1530, beschrieben. Bei der Erneuerung des Turmes, 1615, verschwanden sie. — Die Rathausbemalung wird auch in den Städtechron. IV, 1865, S. 32 und XXV, 1896, S. 133 erwähnt. Städtechron. XXII, 1892, S. 505 datiert sie 1457, Gasser, a. a. O., S. 1625, erst 1458.

[3] Vgl. Ratsbuch 1453—1457, fol. 74. Das gleiche berichten sehr ausführlich Städtechron. IV, 1865, S. 326 f. und XXV, 1896, S. 313 f. Es handelt sich um eine Erhöhung des 1406 errichteten Turmes.

[4] Vgl. v. Stetten, a. a. O., II, S. 185.

[5] Vgl. Stadtarchiv, Baumeisterbuch, 1473, S. 75a; v. Stetten, a. a. O., II, S. 10.

[6] Vgl. Städtechron. XXV, 1896, S. 45. Den Umbau erwähnt auch der Maler Jörg Breu in seiner Chronik von 1515 (Städtechron. XXIX, 1906, S. 22). Die fünf Säulen bringt der Steinmetz Lienhart Zwerchfeld von München her. Sie werden auch beim Abbruch des Rathauses wieder erwähnt. Vgl. Meyer, Selbstbiographie des Elias Holl, 1873, S. 44.

[7] Vgl. Städtechron. XXV, 1896, S. 63; v. Stetten, a. a. O., I, S. 94, II, S. 34; Buff, Augsburg in der Renaissancezeit, 1893, S 20.

[8] Zwitzel, wahrscheinlich ein Schüler des Burkhart Engelberg, entstammt einer damals in Augsburg, Landshut und München tätigen Künstlerfamilie. Vgl. über ihn v. Stetten, a. a. O., I, S. 91 ff.

Peutinger, ein Programm für die Bemalung der Außenwände auszuarbeiten. Dieser setzt sich hierzu mit Kaiser Maximilian in Verbindung[1], dessen Bescheid nicht erhalten ist. Über den Umfang der Malerei am Äußeren berichtet Rems „Cronica“[2]: „Vnd man malet das Ratthaus an der seitten gegen dem Fischmarckt vnd hinumb bis an thuren, vnd den thuren malt man auch; das kost als zů malen 900 fl. vnd 20 fl. zů tringkgelt“. Genaueres über diese Bemalung berichtet Jörg Breu in seiner Chronik[3]. „Anno domini 1516 jar fieng ich, Georg Prew, an zu malen mit sampt Vlrich Abbt vnd Vlrich Maurmüller[4] das rathhaus, vnd ich, Jorg Prew, war meister darüber vnd muest allen sachen vorstan vnd der erst vnd letzt sein darvon. Vnd gab allen zeug darzů vnd costung. Darob hett ich vier gesellen vnd zwen knaben, vnd Vlrich Abbt ain sun, Michl, vnd Vlrich Maurmüller ain knaben. Daran maleten wir am freitag nach corporis Christi bis acht tag vor Michaelis, also wardt mir geben zum voraus hundert vnd fünfzigk gulden; darnach stunde ich mit inen an, vnd gab man darvon neunhundert gulden, vnd zwaintzig gulden den gesellen zů trinckgelt“. Mit dieser Angabe stimmt ein Eintrag in den Baurechnungen von 1516, Bl. 60a[5]: „Sab. post. Mich. It. 600 fl. Vlrichen Abt, Jörigen Brewen vnd Vlrichen Mawrmüllern, malern vff 300 fl. vormals eingenommen, damit sie alles malwerks am rathaws gar bezalt, vnd sollen vnnder den kramm läden vollend außmalen. Nota was blawbs im holtzwerck der Tillen gemalt worden, ist nit in dis rechnung gelegt. Man soll in's in sonderhait noch bezaln mer 20 fl. iren 7 Knechten vnd 6 buben für ein eerung vnd trinckgelt“. Das große Giebelfeld des Saalbaues erhält bei

[1] Vgl. das Schreiben Peutingers vom 9. Juni 1516, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIII, 1892, Register Nr. 8610. Darin heißt es: „Ferner, allergnadigister herre, mir ist von dem rat zu Augspurg das rathaus daselbs das angeben des gemeels daselbs bevolhen worden. Nun wird ich under anderem eur. kais. maj. geschlecht von Romischen kaiseren und kunigen auch kunigen von Hispanien und Sicilien daran malen lassen und des fürnemens, wie ich die an dem zedel, hiebei mit c bezaichnet, aufgeschriben hab, dorauf eur. kais. maj. in aller undertanigkeit bit, mir hierauf gnadigen bescheid zu geben und solchs auf das fürderlichst zu thun; dan ich bin in derselben arbeit auch, ob eur. maj. solchs also gefällig seie oder ain anderen monnung haben wollen, mich in demselben nach eur. maj. beschaid und wollgefallen auch wissen zu halten. . .“

[2] Vgl. Städtechron. XXV, 1896, S. 63 f.

[3] Vgl. Städtechron. XXIX, 1906, S. 22.

[4] Vgl. Städtechron. XXIX, 1906, S. 9, 22. Über Maurmüller vgl. Buff, Augsburg in der Renaissancezeit, 1893, S. 20 ff.

[5] Zuerst mitgeteilt von Buff, a. a. O., S. 129 f.

dieser Gelegenheit eine neue Uhr[1]. Auch über die Ausschmückung der Ratsstube liegen einige Nachrichten vor. Wir entnehmen Buffs Auszügen aus den Baumeisterbüchern[2] folgendes: Eine kostbare Holzdecke wird hergestellt, vielleicht von Adolf Dauher. Ulrich Apt bemalt sie. Rosetten, wohl auch für die Decke bestimmt, liefern der Drechsler Jörg Hohenauer und der Bildschnitzer Jörg Muschgatt[3], der auch „welsche Kindlein" für die Ratsstube schafft. Entwürfe für Verglasungen liefert Hans Burgkmair. Die Ausführung geschieht durch die Glaser Hans Braun und Hans Thoma. Hinsichtlich der beweglichen Ausstattung erfahren wir von „gewürckten Tüchern" und „Niderlendischen tebichen", auch von vier Tafelbildern, die Ulrich Apt malt.

In dieser Form verbleibt das Rathaus ein Jahrhundert hindurch im wesentlichen unverändert, bis am Ende des Jahres 1609 Elias Holl den Plan faßt, das baufällig gewordene Haus einem Umbau zu unterziehen. In welcher Weise er geplant ist, wird unten behandelt. Zur Ausführung kommt er nicht. Vielmehr gewinnt in Holl der Gedanke an die Errichtung eines „schönen, wohl proportionierten" Neubaues immer mehr die Oberhand. Im Jahre 1614 teilt er seinen Plan dem Stadtpfleger Rembold mit. Am 5. Januar 1615 erfolgt die Genehmigung des Rates zum Abbruch des alten Rathauses; unmittelbar darauf wird der Saalbau, nach Mittfasten des folgenden Jahres der südliche Teil des Gebäudes abgebrochen[4].

## 2. BESCHREIBUNG

Zur Rekonstruktion des Rathauses dient das folgende Material:

1. Modell des alten Rathauses (von Elias Holl). Augsburg, Maximiliansmuseum. (Abb. 13.)
2. Elias Holl, Aufriß der Fassade. Augsburg, Maximiliansmuseum.
3. Elias Holl, Grundriß des Erdgeschosses. Am gleichen Orte.
4. Elias Holl, Grundriß des Hauptgeschosses. Am gleichen Orte.
5. Elias Holl, Entwurf zu einem Umbau des Erdgeschosses. Am gleichen Orte.
6. Elias Holl, Entwurf zu einem Umbau des Hauptgeschosses. Am gleichen Orte.
7. Ansicht des Rathauses vor 1516. Augsburg, Stadtbibliothek, Sammelband 16, 1, Blatt 3. Im Ausschnitte wiedergegeben in Dirr, Aus Augsburgs Vergangenheit, 1906, S. 8.

[1] Über diese Arbeit und die dabei beschäftigten Handwerker sind wir genau unterrichtet. Vgl. Roths Auszüge aus den Baurechnungen, Städtechron. XXV, 1896, S. 64, Anm. 1, 2.
[2] Vgl. Buff, Augsburg in der Renaissancezeit, 1893, S. 21 f., 110 f.
[3] Vgl. über ihn Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik, 1922, S. 11 f.
[4] Vgl. Baum, Die Bauwerke des Elias Holl, 1908, S. 82.

8. Ansicht des Rathauses, Zustand vor 1515. Handzeichnung. Undeutlich bezeichnet W. P. Z. Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Augsburg, Stadtbibliothek, Graphische Sammlung, XXIII, 2.
9. Werkstatt d. Ulrich Apt. Der Perlachplatz i. Winter. 1531. Gemälde. Schloß Leutstetten. Die Lage des Rathauses ist hier aus künstlerischen Gründen verändert. (Abb. 91).
10. Heinrich Vogtherr d. J. (?) Wiederhol. d. vorigen Bildes. Augsburg, Rathaus. (Abb. 93).
11. Freie Kopie nach dem gleichen Bilde. Augsburg, Maximiliansmuseum.
12. Wilhelm Peter Zimmermann († um 1630). Kopie des letztgenannten Bildes. Radierung. In „Ernewrtes Geschlechterbuch der löblichen Reichs Statt Augspurg", 1618[1].
13. Wilhelm Peter Zimmermann. Ansicht des Brotmarktes mit dem Rathause vor 1516. Bez. und datiert 1618. Radierung. In „Ernewrtes Geschlechterbuch"[2].
14. Ansicht der Stadt Augsburg. Nach 1516. Augsburg, Stadtbibliothek. Wiedergegeben in Dirr, Aus Augsburgs Vergangenheit, 1906, bei Seite 16.
15. Georg Seld, Plan von Augsburg. 1521. Augsburg, Maximiliansmuseum. Abgebildet in Steinhäußer, Augsburg in kunstgeschichtlicher, baulicher und hygienischer Beziehung, Augsburg 1902.
16. Ansicht des Perlachplatzes mit Augustusbrunnen und altem Rathaus. Zwischen 1593 und 1615. Ölgemälde im Besitze der Stadt Augsburg, Kanzleigebäude. Wiedergegeben in Dirr, Aus Augsburgs Vergangenheit, S. 33.
17. Jacob Andreas Fridrich (1683—1751)[3]. Kupferstich des alten und neuen Rathauses mit dem Brotmarkt. Unter Benützung der Radierung von Zimmermann. Augsburg, Stadtbibliothek.
18. Ratsstube des alten Rathauses. Farbige Handzeichnung im Geh. Ehrenbuch der Zünftlichen Regierung. Um 1540. Augsburg, Stadtbibliothek. Abgebildet in Dirr, Aus Augsburgs Vergangenheit, S. 45.
19. Jacob Andreas Fridrich. Stich hiernach. Augsburg, Stadtbibliothek, in dem v. Halderischen großen Sammelband, Bl. 55.
20. Teil der Balkendecke und Wandvertäfelung wohl der Gerichtsstube, mit (zugehörigem?) Gemälde, Urteil Salomos. München, Bayrisches Nationalmuseum, Saal 11.

Das alte gotische Rathaus stand auf dem Platze des jetzigen. Aus den bezeichneten und 30. Dezember 1609 datierten Aufnahmen Holls, sowie dem Modell ergibt sich folgendes: Es besteht im wesentlichen aus zwei Hauptteilen, dem nördlich, gegen den Fischmarkt gelegenen, von einem mächtigen Giebel bekrönten Saalbau und dem in einem stumpfen Winkel südlich anstoßenden Trakte

[1] Wohl identisch mit Nagler, Künstlerlexikon, XXII, 1852, S. 297, Nr. 16.
[2] Erwähnt bei Buff, Augsburg in der Renaissancezeit, 1893, S. 129, sowie Dörnhöffer, Ein Zyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians I., Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVIII, 1897, S. 22.
[3] Vgl. über ihn Thieme-Becker, Künstlerlexikon, XII, 1916, S. 470 f.

mit den Diensträumen. Dieser ist zweigiebelig, und seine Fluchtlinie macht nochmals einen Knick, doch nicht etwa in der Trennungsachse der beiden Giebel, sondern weiter gegen Norden hin, innerhalb des Mittelfeldes. In der Ecke zwischen Saalbau und Dienstbau erhebt sich der schlanke Turm. Gegen den Eisenmarkt und den Fischmarkt verläuft der Bau in einfachen Linien. Auf der Rückseite dagegen springt er nach Südwesten hin spitzwinklig ein. Hier befindet sich ein Hof, den auf der Südseite ein niedriges, nicht zum Rathaus gehöriges, kleines Gebäude begrenzt. Die weitere Rückwand verläuft wiederum nicht in einer einzigen Flucht, sondern bildet beim Zusammenstoß des Dienst- und Saalbaues einen einspringenden Winkel.

Das Rathaus ist ein recht ansehnliches Gebäude. Seine Fassade besitzt eine Länge von 144′, seine Rückseite mit allen Winkeln eine solche von 147½′. Gegen den Fischmarkt hin ist es 95′, gegen den Eisenberg 107′ breit. Der Saalbau ist 97′, der Mittelbau 77′, der südliche Giebel vom Boden an 70′, der Turm 140½′ hoch. (Das neue Rathaus ist 150′ breit, 115′ tief, auf der Westseite 152′, auf der Ostseite 175′ hoch). Der Haupteingang liegt auf der Nordseite gegen den Fischmarkt hin, ein zweiter am Südende der Schauseite, ein dritter in der Nordecke der Rückseite. Sie münden sämtlich auf einen breiten Gang, der in der Höhe des oberen Erdgeschosses das Gebäude auf der Fischmarkt- und Perlachseite umzieht und sein Licht aus großen gotischen Fenstern empfängt. Unter diesem oberen liegt ein tiefes Erdgeschoß mit dunklen und wohl wenig benutzten Räumen, die sich gegen den Perlachplatz hin in kleinen quadratischen Fenstern öffnen. Ueber die genaue Einteilung und Benützung dieser Räume wissen wir nichts. Nur „der Herren Stadtpfleger gewelb“ bezeichnet Holl auf dem Erdgeschoßplane als unter „der Hern Pawmeister gewelb“ gelegen.

Das Erdgeschoß enthält außer dem erwähnten Gange unter dem großen Saal einen mächtigen, kreuzgewölbten Raum, der früher als Kürschnergewölbe, zu Holls Zeiten wohl als Pfletz diente. Neben ihm befindet sich, im mittleren Teile des Gebäudes, ein großes „gewelb, darin die lodweber gewesen“. Hieran schließen sich gegen Süden drei Reihen kleiner Räume, die östliche mit „der Herrn Einnehmer gwelb“ und dem Hof in der Ecke des Gebäudes, die mittlere mit „der

Steurherrn gwelb", „der Herrn Pawmeister gewelb", beide mit Erkern gegen den Eisenmarkt hin, der „Stuben des Burckharts" und einer Küche, die südliche mit sieben kleineren Kammern. Die Bodenhöhe dieser Gemächer ist verschieden, eine große Anzahl von Treppen läuft im Inneren empor und verbindet sie unter einander und mit den Räumen des Hauptgeschosses.

Das Hauptgeschoß enthält im Nordtrakte den Saal mit den wiederholt erwähnten fünf Marmorsäulen. Die Ecke gegen den Perlachplatz ist um drei Stufen erhöht. Hier befindet sich ein Erker. Neben dem Turm liegt im Saalbau eine Söldnerstube. Im Dienstbau stößt an die Mitte des Saales ein kleiner Pfletz, der durch einen schmalen Gang mit dem hinteren Pfletz auf der Eisenbergseite verbunden ist. Die Gänge begrenzen gegen die Perlachseite hin die Ratsstube und zwei kleinere Gemächer, auf der anderen Seite die Gerichtsstube, die Pfandkammer, noch ein „Pawmeisterstüblin" und die Steuerstube. Über dem großen Saal liegen zwei weitere ansehnliche Räume, von denen zumal der hintere eine beträchtliche Ausdehnung besitzt, über der Söldnerstube das Fürstenzimmer. Durch den beabsichtigten Umbau soll, wie sich aus den beiden Entwürfen Holls vom 10. Januar 1610 ergibt, das Gebäude durch Hinzuziehung des Hofes und des anstoßenden niedrigen Gebäudes vergrößert, vor allem aber die Anordnung seiner Gemächer wesentlich vereinfacht werden. Die Lage der Eingänge wird nach diesen Plänen völlig verändert. Sie beschränken sich auf die Vorderseite. Hier wird in gleichen Abständen von den Ecken im Norden und Süden je ein Portal, hinter den beiden Portalen werden „Dennen" vorgesehen. Die nördliche, in der ganzen Tiefe des früheren Kürschnergewölbes, soll neun Kreuzgewölbe auf sechs Säulen erhalten, die südliche, an der Stelle des früheren Pfletzes und der Straßenstüblein, durch vier von einer Mittelsäule gestützte Kreuzgewölbe gedeckt werden. Von der einen zur anderen Tenne zieht längs der Vorderwand ein erhöhter Gang, der einzige Überrest der früheren Erdgeschoßeinteilung. An diesen stößt ein geräumiger Pfletz, dem gegen Osten zu die Gefängnisse mit ihrem Vorraum folgen. An sie grenzt gegen Süden das Einnehmergewölbe, ein zweites Gemach und das Söldnerzimmer. Darauf folgt, in der ganzen Breite des Hauses, ein Gang, auf der Südseite endlich des „Pawmeisters" und des Steuerherrn Gewölbe und, an

die südliche Tenne grenzend, ein weiteres Gemach. Hier befindet sich auch eine große Treppenanlage. Die Haupttreppe führt von der großen Tenne in die oberen Räumlichkeiten. Zeigt schon das Untergeschoß eine starke Vereinfachung in der Anordnung der Räume, verglichen mit dem früheren Zustand, so gilt dies weit mehr noch für das Hauptgeschoß. Hier wird der Saal durch Beseitigung der kleinen vorderen Räume vergrößert und bis zum Perlachplatze ausgedehnt. Im rechten Winkel zu ihm sollen ein breiter Pfletz die Mitte des Dienstgebäudes durchziehen, an diesen nördlich die Gerichtsstube, ein Baumeistergemach und eine zweite Steuerstube, südlich die Ratsstube und ein weiteres großes Zimmer grenzen. Feuerungsplätze sind reichlich angebracht.

Das Äußere erfährt durch den Umbau keine wesentliche Veränderung. Die Südseite, gegen den Eisenberg hin, ist mit zwei Erkern geschmückt. Sie und die Ostseite sind eingebaut und daher schlicht gehalten. Die Schauseiten liegen gegen den Fischmarkt und den Perlachplatz. Die dreigiebelige, zweimal gebrochene Hauptseite mit dem zierlich durchbrochenen Turme, dem Eckerker und den mit reicher Steinmetzarbeit versehenen gotischen Fenstern des Untergeschosses, wie auch die Fischmarktseite mit dem rundbogigen Portale, der Freitreppe, dem Stadtwappen darüber und den gleichfalls reich geschmückten Erdgeschoßfenstern haben ein malerisches Ansehen, dessen Wirkung durch die 1516 erfolgte farbige Bemalung der Wände des ganzen Saalbaues noch eine Steigerung erfährt. Doch beruht der Wert des Äußeren durchaus nicht ausschließlich auf dieser malerischen Wirkung, sondern ebenso stark auf den einfachen Verhältnissen. Die Höhe des Turmes entspricht der Frontlänge, übertrifft die des Hauptgiebels um ein Drittel, die des Südgiebels um die Hälfte. Die Höhe des Untergeschosses ist im Turme sechsmal, bis zum Umgang zweimal enthalten.

Sinnfälliger ist allerdings die malerische Wirkung, die auf der reichen Gliederung und Schmückung der Einzelteile beruht. Die Fenster sind nur im hohen Erdgeschoß regelmäßig, im übrigen frei geordnet. Jene des Untergeschosses sind in Flachbogen, die durch Sprossen gegliederten, dreiteiligen, in Kleeblattbogen endigenden des hohen Erdgeschosses durch Eselsrücken mit Kreuzblumen und Fialen geschlossen. Das zweite Fenster von Süden aus fassen Sockel für Stand-

bilder mit Baldachinen ein. Die Figuren selbst fehlen. Die Fenster des Hauptgeschosses sind klein, etwa geviert, auch im Saalbau. Nur die Ratsstube besitzt höhere. Der Erker, ein schlankes, zierliches Gebäude, aus sechs Seiten des Achtecks gebildet, hat einen eingezogenen, konsolenartigen Unterbau. Die Felder seiner Brüstung bilden Fischblasen und Vierpässe. Über den schlanken Spitzbogen, die Maßwerk in den Zwickeln haben, erhebt sich der luftige, aus Fialen, freien Strebebogen und einer zierlichen Kreuzblume gebildete Baldachin. Der Saalbaugiebel enthält eine große, kunstvolle Uhr zwischen zwei Sprossenfenstern und schließt in einer Kreuzblume. Die kleineren Giebel zeigen Spitzbogenfensterchen und sind mit Krabben und Kreuzblumen besetzt. Der Turm ist unten im Querschnitt geviert, oben sechseckig. Er springt unten zur Hälfte aus der Flucht des Gebäudes vor. Hier bilden zwei mächtige Strebepfeiler, die unter der Umgangsbrüstung durch einen Spitzbogen geschlossen werden, eine Vorhalle. Vom Oberbau kennen wir den Zustand vor und nach 1516. Den letzten zeigt Holls Fassadenaufriß und das Ölgemälde im Kanzleigebäude. Alle übrigen Darstellungen geben den früheren Zustand, entweder nach der Wirklichkeit oder nach älteren Vorbildern. Dieser frühere Zustand zeigt neben einer aus Vierpaßmaßwerk bestehenden Brüstung zwei luftige Glockenhäuser mit niedrigem Zeltdach, darauf eine durch ein Zeltdach geschlossene Laterne. Nur sie scheint den Saalbaugiebel überhöht zu haben. Seit 1516 steigt bis fast zur bisherigen Dachhöhe ein massives sechseckiges Mittelgeschoß empor. Auf ihm erst erheben sich, gleichfalls im Sechseck angeordnet, die zwei Reihen hoher, rundbogiger Schallfenster. Die einzelnen Öffnungen sind durch leichte Streben geschieden, die durch Wasserschläge mit Fialen abgetreppt werden und verjüngt zum Kranzgesims des Turmes empor steigen. Dieses besitzt an den Ecken Wasserspeier. Das Dach behält seine ältere Form. Auch das Gesims über den rundbogigen Öffnungen der Laterne ist mit Wasserspeiern versehen. Der obere Helm endigt in einem Knopf.

Über die Bemalung des Rathauses vor dem Jahre 1516 ist nichts bekannt, über die in diesem Jahre erfolgte Schmückung des Saalbaues außer dem oben genannten Briefe Peutingers an Maximilian I., aus dem hervorgeht, daß das Ge-

schlecht der Habsburger „von Romischen kaiseren vnd kunigen, auch kunigen von Hispanien vnd Sicilien“ dargestellt werden sollte, nichts überliefert. Derartige Einzelfiguren waren, wie die Ansichten 12 und 16 unseres Verzeichnisses übereinstimmend beweisen, in den schmalen Zwischenräumen zwischen den Fenstern der Nordfront, wahrscheinlich auch der Westfront des Saalbaues und vielleicht auch an der übrigen Erdgeschoßwand zu sehen. Eine abweichende Darstellung gibt nur die wohl aus der Zeit der Bemalung des Rathauses stammende Zeichnung 7 unseres Verzeichnisses, die auf der Nordseite gemalte toskanische Pilaster zeigt, offenbar eine Erfindung des Zeichners, der über die Art der Ausschmückung dieser Wand noch nicht unterrichtet war[1].

Über dem Haupteingang auf der Fischmarktseite befand sich das aus älterer Zeit stammende Stadtwappen in erhabener Arbeit[2], darüber in der Höhe des Saales eine Schlachtszene. Auch auf der Westseite des Saalbaues waren unter anderem Schlachtendarstellungen zu sehen, wie man auf dem Ölgemälde No. 16 unseres Verzeichnisses zu erkennen vermag. Diese Wandbilder waren von Jörg Breu, Ulrich Apt und Ulrich Maurmüller gefertigt.

Vom Inneren kennen wir wenigstens die Ratsstube genauer, einerseits auf Grund der Angaben über ihre Ausschmückung im Jahre 1515/1516, anderseits durch ihre Darstellung im Geheimen Ehrenbuch der Zünftlichen Regierung und ihren Nachstich durch Fridrich (No. 18 und 19 des Verzeichnisses). Die Wände sind holzverkleidet und bemalt, die Leisten der Täfelung oben in Kleeblattbogen geschlossen. Auch die Decke mit langen parallelen Durchzugbalken ist bemalt und mit Rosetten geschmückt. An den Wänden laufen Bänke um. Kamine und Türen zeigen zierliche Frührenaissanceformen, Rahmenpilaster, vegetabilische Voluten und Segmentgiebel. Die Fenster haben Verglasungen nach Entwürfen Burgkmairs. In den oberen Teilen der Nord- und Südwand bemerkt man je ein kleines Gemälde von Ulrich Apt.

Wohl von der Gerichtsstube hat sich ein Teil der gewölbten bemalten Holzbalkendecke mit dem angrenzenden Wandteile, der ein Gemälde des Urteiles

[1] Buff, Augsburg in der Renaissancezeit, 1893, S. 21, überschätzt die Bedeutung dieser Zeichnung.
[2] Jetzt an der Ostfront des neuen Rathauses eingemauert.

Salomos und die Datierung 1510 (1516?) zeigt, erhalten[1]. Sie befand sich bis 1858 im Besitze von M. J. Soyter in Augsburg und ist jetzt im Saale 11 des Bayrischen Nationalmuseums in München wieder verwendet.

Von der übrigen Ausschmückung des Rathauses sind uns nur die fünf Marmorsäulen des Saales bekannt, die Lienhart Zwerchfeld 1515 von München herbeigeschafft und Holl hundert Jahre später „mit einer wunderlichen Rüstung" wieder entfernt hat. Auch ersieht man aus dem gewissenhaft angefertigten Modell, daß in den meisten größeren Räumen Bänke an den Wänden umliefen.

[1] Der Katalog der Gemälde des Bayrischen Nationalmuseums, 1908, Nr. 313, erwähnt dieses Bild als vermutlich aus Füssen stammend. Aus den Erwerbungsakten läßt sich die Herkunft aus Füssen nicht nachweisen.

# VOM ÄLTESTEN SCHWÄBISCHEN SCHNITZALTAR

Der Schnitzaltar entwickelt sich, und zwar im ganzen Abendlande, im engen Anschluß an das Vorbild mittelalterlicher Metall- und Elfenbeintriptychen. Gleichwie in ihnen Einzelfiguren und Gruppen bald jeweils ausschließlich, bald in Verbindung mit einander verwendet werden, so auch in den holzgeschnitzten Altaraufsätzen. Die Ansicht ist irrig, es seien Altarschreine und Flügelinnenwände etwa anfangs nur mit Einzelstatuen, später mit Gruppen besetzt worden; beide Typen kommen vielmehr neben und in Verbindung mit einander vor.

Einer der frühesten bekannten Altarschreine ist jener der Liebfrauenkirche in Oberwesel. Er zeigt im Mittelteil und auf den Innenseiten der Flügel je zwei Geschosse. In der Mitte des Obergeschosses die Krönung Mariä, seitlich Einzelfiguren, paarweise geordnet. Im Untergeschoß teils Einzelfiguren, teils auch Gruppen mit zwei und drei Figuren. Der Stil der Bildwerke der unteren Reihe und das Ornament lassen die Entstehungszeit des Altares im Jahre der Kirchweihe, 1331, nicht unmöglich erscheinen; ob die Figuren der oberen Reihe gleichzeitig sein können, bleibe dahingestellt. Im Karlsruher Landesmuseum haben sich kleine Elfenbeinfiguren aus Kloster Lichtentâl erhalten (Inv. Nr. C. 6194), die wohl ähnlich, teils einzeln, teils in schmalen Gruppen, in ein Elfenbeinaltärchen der Zeit um 1300 eingelassen waren, wie die Oberweseler Bildwerke in ihren Schrein. Dem System des Altares von Oberwesel folgen zahlreiche weitere Altäre des vierzehnten Jahrhunderts. Unter den mittelrheinischen sei der Altar von Marienstatt genannt. In Niedersachsen ist dieser Typus sehr verbreitet[1]; sein schönstes Beispiel ist wohl der Altar aus S. Petri von 1379 in der Hamburger Kunsthalle; die gleiche Anordnung findet sich noch unverändert um 1430 an der Ostsee und in Mitteldeutschland, z. B. im Hochaltar von S. Jürgen in Wismar und in der Barfüßerkirche zu Erfurt. In der nämlichen Zeit wie die frühesten Altarschreine mit Einzelfiguren tauchen auch die ersten Altäre mit szenischen Gruppen auf. In Hürup und Nordhackstedt bei Flensburg haben solche Gruppen sich

[1] Vgl. E. Wrangel, Det Medeltida Bildskåpet från Lunds Domkyrkas Högaltare. Acta Universitatis Lundensis, N. S. XI, 1915.

noch aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts erhalten. Ihre Herkunft aus Altarschreinen ist indes nicht gesichert[1]. Hingegen sind die Flügelaltäre von Cismar bei Lübeck, Landkirchen — jetzt im Kieler Museum — und Burg auf Fehmarn im Aufbau noch vollständig vorhanden. Der Altar von Cismar gehört der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an; die anderen sind um 1380 entstanden. Die Gruppenschreine dürften demnach nicht jünger als die Schreine mit Einzelfiguren sein. Auch ihre Zahl ist beträchtlich. Zu den Arbeiten aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts gehören die 1390 bis 1392 an der Westgrenze Deutschlands von Jakob von Barze in Dendermonde geschaffenen Altäre für die Kartause bei Dijon und der Altar in Hakendover (Brabant), sowie der Grönauer Altar in Lübeck[2].

Es wäre verwunderlich, wenn Süddeutschland keine Altäre dieser Art besessen hätte. Zwar sind sie nicht in so großer Zahl erhalten wie nördlich des Maines; doch fehlen sie keineswegs. Marie Schütte täuscht sich mit der Behauptung: „Das Relief im Schrein bedeutet ein Abweichen von der alten Tradition des schwäbischen Holzschnitzaltars. Es ist die letzte Stufe seiner Entwicklung“[3]. Nach dem Stande unserer heutigen Kenntnis ist eher das Gegenteil richtig. An der Nordgrenze Schwabens hat sich aus der Zeit um 1370 in der Klosterkirche von Maulbronn ein Altar mit drei mächtigen Gruppen, Kreuzanheftung, Kreuzigung und Grablegung, auf unsere Tage gerettet[4]. Noch früher als der Maulbronner Altar muß das Werk entstanden sein, mit dem wir uns im folgenden beschäftigen wollen.

Die Berliner Museen erwarben um 1900 in Konstanz eine Gruppe der Dornenkrönung Christi (Inv. 3140, Abb. 14). Voege hat sie im Katalog der deutschen Bildwerke, 1910, unter Nr. 79 beschrieben. Sie ist 62 cm hoch, aus Eichenholz geschnitten, die Rückseite unbearbeitet. „Das (abgebrochene) Szepter in der

[1] Matthaei, Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein, 1901, S. 44 ff., datiert die Hüruper Passionsbilder „eher in das zweite als in das erste Viertel des XIII. Jahrhunderts“ und nimmt an, sie hätten sich „ursprünglich über dem Chorbogen“ befunden.

[2] Vgl. Schaefer, Frühwerke der Plastik und Malerei des XV. Jahrhunderts, Jahrbuch des Museums für Kunst- und Kulturgeschichte in Lübeck, I, 1913, S. 10 ff.

[3] Vgl. Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, 1907, S. 50.

[4] Vgl. Voegelen, Der Maulbronner Hochaltar, Kunstchronik, 1921, S. 423 ff.

Rechten, die Linke vor der Brust, sitzt Christus auf dem Throne in langem Gewand und vorn genesteltem Mantel. Vier Schergen in Beinlingen und halblangen Röcken drücken mit überkreuzgelegten Knütteln die Dornenkrone in seine Stirn.“ Voege setzte das Stück, sehr allgemein, in das vierzehnte Jahrhundert und gab ihm, trotz der Herkunft aus Konstanz, da ihm im Süden nichts dergleichen bekannt war, die Ursprungsbezeichnung „norddeutsch (?)“. Für die Richtigkeit der Zuweisung Voeges scheint zu sprechen, daß der jüngere Grönauer Altar in Lübeck die Dornenkrönung in ähnlicher Anordnung zeigt. Indes darf man nicht vergessen, daß alle diese Kompositionsschemata, selbst im Falle so verhältnismäßig seltener Darstellungen wie der Dornenkrönung, nicht Merkmale einzelner Schulen, sondern seit dem frühen Mittelalter Allgemeingut sind. Dazu kommt, daß dem nach stilistisch verwandten Stücken Suchenden der Norden nichts zu bieten hat. Hingegen sind am Bodensee verwandte Arbeiten erhalten. Aus der Sammlung Diehl in Stuttgart erwarb das Stuttgarter Museum 1917 das Bruchstück eines Todes Mariä, den Heiland mit der Seele der Jungfrau (Abb. 16), Eichenholz, 53 cm hoch. Das Stück befand sich zuletzt im Felixenhof bei Weingarten, also gleichfalls im Bodenseegebiet. Die moderne Fassung stört die Wirkung, hindert jedoch nicht die Erkenntnis der engen Verwandtschaft mit dem Berliner Stück. Die glattgestrählten, in der Stirn gerade abgeschnittenen Haare, die Haarwellen über den Ohren finden sich hier wie dort. Die Behandlung des nach abwärts gedrehten Schnurrbartes und des gelockten Vollbartes Christi, die schmale Bildung der Augen und die weiche Form der breiten Unterlippe sind in beiden Fällen gleich und bezeichnend für die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Die Gewänder lassen sich, mit Rücksicht auf ihre verschiedene Gestalt in den beiden Bildwerken, schwer vergleichen; doch sind die seitlichen weichen Wellenfalten, sowohl an der sitzenden wie an der stehenden Figur Christi, verwandt. Alle Gewänder lassen erkennen, daß der abstrakte, knappe Stil der Stuttgarter Kreuzgruppe vom Bodensee (Nr. 24, 25 des Stuttgarter Museums) überwunden ist und jener wieder mehr plastischen Gestaltung Platz macht, die etwa mit den Arbeiten am Südportale des Langhauses der Heiligkreuzkirche in Gmünd kurz vor 1350 in Schwaben einsetzt.

Noch ein weiteres Stück ist mit der Berliner Dornenkrönung verwandt, eine Kreuzabnahme (Abb. 15). Sie wurde zu derselben Zeit, als das Berliner Stück im Handel war, im Frühjahr 1900, dem Konservator Mezger in Überlingen angeboten. Professor Schnell in Ravensburg fertigte einen Gipsabguß, der den Eichenholzcharakter des Originals erkennen läßt. Es ist seit 1900 verschollen; vielleicht ermöglicht diese Veröffentlichung seine Wiederfindung. Die Kreuzabnahme zeigt die gleiche Breite wie die Dornenkrönung, ist jedoch 95 cm hoch. Die größere Höhe ergibt sich aus dem Gegenstande der Darstellung. Im Gegensatze zur Dornenkrönung ist die Kreuzabnahme, vor dem Aufkommen der gesonderten Klage der Mutter um den toten Sohn, ein Lieblingsgegenstand mittelalterlicher Darstellung. Das ikonographische Programm ist klar in den Meditationes de vita Jesu Christi festgelegt, die früher fälschlich dem hl. Bonaventura zugeschrieben wurden, heute jedoch als ein Werk des fortgeschrittenen vierzehnten Jahrhunderts erkannt sind[1]. Josef von Arimathia hat den Nagel aus der rechten Hand Christi gezogen und stützt nun den Körper des Herrn. Nikodemus hat an der linken Hand und dann an den Füßen dieselbe schwere Arbeit getan. Beide haben die Nägel dem Johannes überreicht. Darauf ergreift Maria die herabhangende rechte Hand des Sohnes und führt sie an die Lippen. So ist die Szene unzähligemal mit kleinen Veränderungen dargestellt. In Hürup z. B. hangt Christus aufrecht, und Nikodemus, der einen Judenhut trägt, ist noch an den Füßen beschäftigt. Es folgt wohl aus dem Zurückgreifen auf unmittelbar gegebene Vorbilder, daß auch in unserer Gruppe der Stil der Figuren — der Kopf des Johannes ist ergänzt — auf den ersten Blick stärker an die Formgebung des dreizehnten Jahrhunderts erinnert als in der Berliner Dornenkrönung. Indes ergibt sich bei genauerer Vergleichung unschwer die enge stilistische Verwandtschaft sowohl der Kopftypen wie auch der Gewänder in den drei besprochenen Stücken.

Die drei Bildwerke dürften Reste des ältesten bisher nachweisbaren schwäbischen Schnitzaltares sein. Die Größe der Stuttgarter Christusfigur läßt unschwer die

[1] Die Bonaventuraausgabe der Franziskaner von Quaracchi, Bd. 10, 1902, nennt als wahrscheinlichen Verfasser den Johannes de Caulis, um 1376.

Verbindung mit einem Totenbette in der Breite der beiden anderen Gruppen zu. Auch die Vereinigung des Todes Mariä mit Passionsszenen ist nicht befremdlich; sie findet sich z. B. im oberen Teile der Pala d'oro in Venedig. Wir müssen uns den gesamten Schrein wohl in der Art des Grönauer Altars in Lübeck von einer größeren Anzahl von Gruppen, fünf oder sieben, erfüllt denken, die überwiegend Passionsszenen darstellten, für deren Einzelbildung die Elfenbeinplastik wiederum eine Fülle von Ähnlichkeiten bietet. Entstanden ist das Werk um 1350 am Bodensee.

# FRÜHE TAFELMALEREI IN DER ZÜRCHER AUSSTELLUNG MCMXX

Die Zürcher Ausstellung oberdeutscher Malerei und Bildnerkunst aus der Zeit zwischen dem Ende des 14. und der Mitte des 16. Jahrhunderts war ein Ereignis von nicht alltäglicher Wichtigkeit. Neben Kirchen und Privatsammlungen hatten die Museen von Basel, Bern, Donaueschingen, Frauenfeld, Freiburg i. Ü., S. Gallen, Genf, Karlsruhe, München, Neapel, Nördlingen, Nürnberg, Schaffhausen, Solothurn, Straßburg, Stuttgart, Zürich Bestände dazu beigesteuert.

Die Ausstellung umfaßte vor allem Werke der alemannischen, besonders der schweizerischen Malerei, daneben vereinzelte oberdeutsche Arbeiten, die außerhalb des alemannischen Stammesgebietes entstanden sind. Mehr aus dekorativen Gründen waren zwischen die Gemälde Bildwerke gestellt. Der Katalog von Wartmann[1] zählte 255 Kunstwerke auf. Die Sammlung griff bis zu den Anfängen der Tafelmalerei im späten 14. Jahrhundert zurück. Gerade aus dieser Zeit und dem Anfang des 15. Jahrhunderts hätten viele wichtige Gemälde aus der Gegend des Oberrheines zusammengebracht werden können. Es fehlten z. B. an Tafeln, die leicht erreichbar gewesen wären: aus Stams die von dem in Überlingen geborenen Abte Grussit gemalte Krönung Mariä von 1388[2], aus dem Basler Historischen Museum eine Mutter Gottes mit den Dominikanerheiligen[3] und ein angeblich böhmisches Diptychon mit Christus und Maria, aus Kolmar eine vielfigurige Kreuzigung, aus dem Diözesanmuseum zu Freiburg i. B. Flügel mit der Jugendgeschichte Christi, aus Karlsruhe die Reste eines kleinen Passionsaltares, aus Stuttgart die Flügel des Dornstadter Altares, die Bebenhauser Maria auf dem Thron Salomos und ein Noli me tangere[4], aus dem Städtischen Museum in Lindau eine Beweinung Christi, ferner Tafeln aus dem Museum in Überlingen und aus der Sammlung Beck in Ravensburg, ein Flügel mit Vermählung

[1] Vgl. Wartmann, Gemälde und Skulpturen, 1430—1530, Katalog der Ausstellung im Zürcher Kunsthaus, 1921.

[2] Vgl. Probst, Über die Schule von Salem, Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees, XXX, 1901, S. 223 ff.

[3] Vgl. Brandt, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei, 1912, S. 29.

[4] Vgl. Brandt, a. a. O., S. 221.

Mariä und Geburt Christi im Konstanzer Rosgartenmuseum[1], die Passionsbilder aus Bregenz im Münchener Nationalmuseum[2], die Solothurner Maria, endlich Arbeiten des Meersburgers Stephan Lochner.

Unter den vorhandenen Gemälden aus der Zeit um 1400 waren einige bemerkenswerte Stücke. Eine Anbetung der Könige (Nr. 20, Abb. 17) und eine Steinigung des hl. Stephanus (Nr. 19) aus Basler Privatbesitz zeigen die Merkmale des Stiles um 1420. Zur Komposition der Anbetung, mit Krippe, doch ohne weitere räumliche Tiefe, gibt es in der bayrisch-tirolischen Malerei Parallelen, z. B. in einer aus Brixen stammenden Anbetung des Freisinger Klerikalseminars[3]. Das Motiv des auf den Stern weisenden Engels wird allerdings gerade am Oberrheine besonders häufig verwendet, z. B. in den Deckenbildern der Krypta des Basler Münsters[4], und auch der Stil der Tafeln weist eher auf alemannische denn auf bayrische Herkunft. Dem Stile nach könnte eine aus Privatbesitz stammende Mutter Gottes im Rosengarten (Nr. 170)[5], im Vorwurf der Solothurner Maria verwandt, bayrischen Ursprunges sein. Eine hl. Sippe (Nr. 34) gilt im Katalog als böhmisch. Sicher oberrheinisch hingegen sind zwei schlecht erhaltene, der Gottfried-Keller-Stiftung gehörige, gewöhnlich in der Basler Kunstsammlung verwahrte (dort Nr. 463, 464) Tafeln mit je sechs Passionsszenen (Nr. 163, 164)[6]. Nordschweizerisch ist auch ein Bild mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Benediktus (Nr. 201) aus dem Zürcher Landesmuseum. Dieselbe Sammlung hatte einen ikonographisch schwer zu deutenden Überfall auf heilige Frauen tessinischer Herkunft und ausgesprochen oberitalienischer Prägung zur Verfügung gestellt (Nr. 169)[7]. Zu den besten unter den älteren Arbeiten gehörte das Triptychon aus Mariastein (Kanton Solothurn), vom Genfer Historischen Museum geliehen (Nr. 202, Abb. 18). Auf der Mitteltafel eine Kreuzgruppe, auf den Flügeln stehende Heilige. Das Pathos und die großen Linien der trauernden Frauen

[1] Vgl Wingenroth-Gröber, Die Grabkapelle Ottos III. v. Hachberg, 1908, S. 73, 74.
[2] Vgl. Braune, Beiträge z. Malerei d. Bodenseegebietes, Münch. Jahrb. d. bild. Kunst, II, 1907, S. 22 ff.
[3] Abbildung in Semper, Michael und Friedrich Pacher, 1911, S. 155.
[4] Vgl. Kehrer, Die heiligen drei Könige, II, 1909, S. 77 ff.
[5] Vgl. Wartmann, Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, 1922, S. 4.
[6] Abbildung in Escherich, Konrad Witz, 1916, Tafel 1.
[7] Abbildung in Burger, Deutsche Malerei, 1914, S. 269.

finden in Deutschland kaum ihresgleichen, weisen vielmehr auf — wohl durch Avignon vermittelte — italienische Einwirkung.

Nirgends in Deutschland sind die Gegensätze zwischen der Ausdruckskunst des 14. und der Wirklichkeitskunst des 15. Jahrhunderts so schroff und unvermittelt wie in der oberrheinischen Kunst der Konzilsjahre. Dort Stephan Lochner, der in seiner 1447 datierten Darstellung im Tempel der Darmstädter Galerie ein Werk noch durchaus im Stile der auf Ausdruck durch Farbfläche und Linie gerichteten mittelalterlichen Kunst schafft. Hier Konrad Witz, 1447 schon tot, dessen Genferseebild von 1444 den stärksten Realismus mit Raumtiefe und Helldunkelmodellierung zeigt, dessen die nordische Kunst dieser Epoche überhaupt fähig war.

Der Gegensatz war in der Zürcher Ausstellung nicht so schroff herausgearbeitet, wie es möglich gewesen wäre. Lochners Darstellung im Tempel hätte als Beweis für das lange Fortdauern der unrealistischen Kunst nicht fehlen sollen. Um so besser war freilich Konrad Witz vertreten. Da war vor allem die kleine hl. Familie aus dem Neapler Museum, ein Bild, das mit den Spätwerken des Meisters in der Lichtbehandlung, der starken, hellen Farbgebung und der Plastik der Modellierung durchaus übereinstimmt, in der Linienführung aber noch einen Rest der fließenden, weichen Art der älteren Zeit bewahrt. Es liegt kein Grund vor, das Bild dem Konrad Witz abzusprechen, wie dies z. B. von Wallerstein[1] versucht worden ist. Unter die späten Arbeiten des Künstlers ist es allerdings nicht einzureihen. Die flächige Ordnung der Figuren, ihre blockmäßige Zusammenhaltung, die Weichheit der Linien, dies alles spricht für frühzeitige Entstehung. Am nächsten mit ihm verwandt ist die Berliner Kreuzgruppe. Sie fehlte in Zürich, wie auch der Basler Heilsspiegelaltar. Hingegen waren zwei Flügel eines anderen Altares aus der mittleren Zeit des Künstlers in Zürich ausgestellt: die Begegnung an der goldenen Pforte aus der Basler Kunstsammlung und die dazu gehörige Verkündigung aus dem Germanischen Museum, früher in der Stuttgarter Sammlung Abel; die Verkündigung bildet die Außenseite eines Flügels,

[1] Vgl. Wallerstein, Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei 1909, S. 64.

die Begegnung die Innenseite eines anderen Flügels. Die Werke der reifen Zeit waren vollständig in Zürich vorhanden, nämlich die erhaltenen Flügelbilder des Genfer Altares von 1444, sowie die weiblichen Heiligen der Straßburger Galerie. Die Flügelgemälde vom Hochaltar des Genfer Domes sind 1915—1917 in Basel gründlich gereinigt worden; die Farbe ist erstaunlich leuchtend und kräftig zum Vorschein gekommen; auch erschienen unter der Übermalung des 19. Jahrhunderts einige Köpfe völlig verändert, und zwar in der Gesichtsbildung und in der Haltung; die Anbetung der Könige hat hierbei am meisten gewonnen[1]. Gering war die Zahl der ausgestellten Gemälde von Zeitgenossen des Konrad Witz. Ungern vermißte man die heiligen Reiter aus Sierenz im Basler Museum, sowie die Anbetung der Könige aus Immenstadt im Münchener Nationalmuseum[2]. Das Bruchstück einer Anbetung der Könige (Nr. 220, Abb. 19), ein wenig abgerieben, in der Bildung der Gelenke schwächer und altertümlicher — man achte auf die Hände —, in der Modellierung aber und zumal in der leuchtenden hellen Färbung Witz nahe verwandt, konnte vom Zürcher Kunsthaus erworben werden, das damit die bisher kleine Zahl seiner alten Bilder um eine sehr schöne Arbeit vermehrt hat. Aus Donaueschingen war die Tafel mit den Einsiedlern Antonius und Paulus von 1445 ausgestellt (Nr. 14)[3]. Unbeschadet einiger Beziehungen in der Zeichnung — die Gruppe Gottvaters mit den Engeln im Goldgrunde erweist sich als Zutat des Restaurators — ist das Gemälde in seiner weichen Linienführung und müden farbigen Haltung völlig von der Frische des Konrad Witz verschieden; es geht durchaus nicht an, die Sierenzer Heiligen und das Donaueschinger Bild der gleichen Hand zuzuweisen. Auch die Tafeln mit stehenden Heiligen aus Donaueschingen und dem Schweizerischen Landesmuseum (Nr. 218, 219)[4] entfernen sich schon weit von der Art des Konrad Witz; es sind jüngere Nachahmungen, ähnlich den Tafeln in S. Stephan zu Konstanz[5]. Mehr Verwandtschaft mit der älteren Farbgebung hat die große Tafel aus Rheinau

[1] 1917 waren die Bilder in Basel ausgestellt; der Katalog der Basler Ausstellung von Ganz gibt Abbildungen von ihnen vor und nach der Reinigung.
[2] Vgl. Braune a. a. O.
[3] Abbildung in Heidrich, Die altdeutsche Malerei, 1909, Abb. 29.
[4] Vgl. Wartmann, Tafelbilder, a. a. O., S. 9.
[5] Vgl. Landsberger, Konrad Witz in Konstanz, Monatshefte für Kunstwissenschaft, III. 1910, S. 158. Lehrs, Witz oder Schongauer? a. gleichen O., S. 244.

von 1449 mit dem Wappen der Jünteler und Oning, die das Museum in Schaffhausen aufbewahrt (Nr. 15, Abb. 23)[1]. Sie stellt, als Durchblick durch eine gotische Laubenarchitektur, auf flacher Bühne Kreuztragung und Kreuzigung dar, in einem mächtigen großen Zuge. Den Hintergrund bildet ein teppichartiges Hegaupanorama. Dem Meister des Bildes fehlt durchaus das plastische Vermögen, die Freude an der Raumtiefe des Konrad Witz, aber er hat noch dieselbe klare Färbung, die alle Zwischentöne und auch die Wirkungen der Luftperspektive meidet. Im Anschluß an dieses Schaffhauser Bild mögen noch zwei aus Rottweil stammende Tafeln mit der Ausgießung des hl. Geistes und der Ursulalegende aus der Sammlung des Herzogs von Urach genannt sein (Nr. 17, 18).

Die enge Verbindung mit dem niederländischen Realismus, die mit den Arbeiten des Konrad Witz beginnt, wird von einer beträchtlichen Zahl alemannischer Künstler im 15. Jahrhundert weiter gepflegt; erinnert sei an Isenmann in Kolmar, die Haller Meister, Herlin in Nördlingen[2]. Unter den niederländisch beeinflußten Werken ist eines der wichtigsten das bisher wenig beachtete große Triptychon aus Feldbach im Museum zu Frauenfeld (Nr. 36)[3]. Auf der Mitteltafel der Gekreuzigte zwischen Maria, den beiden Johannes und Katharina (Abb. 21), auf den Flügeln innen Ölberg, Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung (Abb. 22), außen stehende Heilige (Abb. 20). Zumal in den Flügelbildern ist die Wirkung der niederländischen Kunst stark. Die Grablegung zeigt den in den Niederlanden häufigen Typ: Maria und Johannes beugen sich über den Leichnam; der Jünger führt die Hand Christi an die Lippen. In der Auferstehung vollzieht sich das Ostermysterium ohne Öffnung des Sargdeckels. Die Zeichnung der Flügelbilder ist von größter Feinheit, sowohl im Figürlichen wie in der Landschaft; kaum ein anderer Deutscher ist den Niederländern im Strich so nahe gekommen. Die Mitteltafel freilich, deren von Schiffen belebte Seelandschaft die Erinnerung an Lukas Moser wachruft — die streifigen Wolken wirken wie eine Zutat des 16. Jahrhunderts —, verrät in ihren derb und unräumlich hingesetzten Figuren

[1] Vgl. Burckhardt, Ein Werk der Basler Konzilskunst, Anzeiger für schweizerische Alterstumskunde, N. F., X, 1908, S. 236 ff.

[2] Vgl. hierzu Schneider, Beitr. z. Gesch. d. niederländ. Einflusses auf d. oberd. Malerei u. Graphik, 1915.

[3] Abbildung des Altares in Vetter, Katalog der mittelalterlichen Ausstellung in Stein a. Rh., 1895, Taf. 1. Vgl. ferner Wartmann, Tafelbilder, a. a. O., S. 37.

deutlich die Hand eines alemannischen Künstlers um 1440, der an Gestaltungskraft Witz nicht erreicht, Herlin jedoch weit übertrifft. Von diesem[1] waren zwei Flügel des Nördlinger Hochaltares von 1477/78 (Nr. 76, 77), sowie die zwei Flügel aus dem Museum in S. Gallen (Nr. 78, 79, Abb. 27, 28) ausgestellt. Die Tafeln in S. Gallen, nicht tadellos erhalten, dürften ein wenig jünger sein als der Nördlinger Hochaltar.

Neben diesen wenigen, von niederländischen Vorbildern stark abhängigen Malern bewahrt die größere Zahl der alemannischen Meister ihre Kunst frei von fremder Einwirkung. Als Zeitgenosse Multschers erscheint ein Maler, der nach zwei Tafeln von sehr satter Färbung, im Besitze des Herzogs von Urach, Tod und Krönung Mariä darstellend, als Meister vom Lichtenstein bezeichnet wird. Ihm werden neuerdings ein Ölberg und eine Grablegung in der Donaueschinger Galerie zugeschrieben (Nr. 115, 116)[2].

Die ältere Memminger Malerei war durch jenen Altarflügel von Hans und Ivo Strigel aus dem Jahre 1478 vertreten (Nr. 198, Abb. 36, 37), der sich früher, zusammen mit den Berliner Multscherbildern, in der Wurzacher Galerie befand und jetzt in Stuttgart aufbewahrt wird. Es wäre wertvoll gewesen, daneben einen der Altäre aus der Frühzeit des Hans Strigel, sei es den Zeller Altar von 1442 oder den Berghofer von 1438, in Zürich kennen zu lernen.

Völlig anderer Art als die zuletzt betrachteten Schöpfungen ist eine breite Tafel aus dem Museum in Solothurn, die dem Albrecht Mentz aus Rottweil, 1479 Bürger in Solothurn, zugeschrieben wird (Nr. 161). Ein Werk von altertümlichem Charakter; es stellt in lockerem Nebeneinander die selten gemalte Szene der Kreuzanheftung und die Kreuzigung dar[3]. Die beiden Gruppen sind zweifellos aus dem Musterbuche eines älteren Künstlers kopiert, deren sich eine Anzahl erhalten hat[4]; die Kreuzanheftung wiederholt im Gegensinne frei die Komposition einer Holzgruppe des Maulbronner Hochaltares, der etwa hundert Jahre vorher entstanden ist[5].

[1] Vgl. S. 31 ff.
[2] Abbildung in Feurstein, Die Kunstpflege in der Baar, Badische Heimat, VIII, 1921, S. 43.
[3] Vgl. Wartmann, Tafelbilder, a. a. O., S. 33.
[4] Vgl. S. 7.
[5] Abbildung in Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, 1921, Tafel 64.

# FRIEDRICH HERLIN

Nicht jede Entwicklung vollzieht sich einheitlich und ungestört. Es genügt, an das bewußte Schwanken zwischen Idealismus und Realismus im Schaffen des Donatello, an die vom Wechsel der persönlichen Stimmungen abhängigen Verschiedenheiten im Werke des älteren Holbein zu erinnern, um zu zeigen, wie unmöglich es wäre, die Schöpfungen derartiger Künstler nach rein stilkritischer Methode, die notwendig auf der Annahme einer gleichmäßigen Vorwärtsentwicklung beruht, richtig zu untersuchen und zu ordnen. Hingegen dürfte bei offensichtlich einfachen oder handwerklich schaffenden Künstlerpersönlichkeiten die Entwicklungslinie stilkritisch zuweilen leichter und sicherer gefunden werden als mit Hilfe der genauesten Urkundenforschung. Ist es notwendig, daran zu erinnern, daß die Nürnberger Kreuzwegstationen des Adam Krafft, die man auf Grund der Vergleichung mit den übrigen Werken des Künstlers niemals anders denn als Schöpfungen seiner reifsten Zeit hätte bezeichnen dürfen, infolge einer falschen Überlieferung in dem älteren Schrifttum[1] an die Spitze seiner Entwicklung gerückt wurden? Ähnlich falsch ist auf Grund gleichfalls zu vertrauensvoll übernommener Daten die Entwicklung des Nördlinger Malers Friedrich Herlin von Haack[2] gekennzeichnet. Zwischen der Entwicklungslinie des Künstlers, wie sie sich unschwer aus seinen Gemälden ablesen läßt, und jener, die Haack mit Hilfe von vermeintlich sicheren Jahreszahlen konstruiert, besteht ein unüberbrückbarer Gegensatz. Die Unhaltbarkeit der Konstruktion wird durch Entdeckungen Gümbels[3] und Loßnitzers[4] bestätigt. So mag im folgenden eine Darstellung der Entwicklung Herlins angedeutet werden, wie sie sich aus der Betrachtung der Schöpfungen selbst ergibt. Die Untersuchung beschränkt sich auf die völlig oder nahezu gesicherten Hauptwerke, deren Beschreibung[5] als bekannt vorausgesetzt werden darf.

[1] Vgl. seine Zusammenstellung bei Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, 1910, S. 29 f.
[2] Vgl. Haack, Friedrich Herlin, 1900.
[3] Vgl. Gümbel, Der Bildschnitzer Simon Lainberger, Repertorium für Kunstw., XXIX, 1906, S. 223 ff.
[4] Vgl. Loßnitzer, Veit Stoß, 1912, S. 30 f., 181 f., Anhang II, S. 10 f.
[5] Ausführlich bei Haack, a. a. O.

Zuvor sei kurz die Frage nach der Herkunft Herlins gestreift. Schon hier bietet sich ein Beispiel für die verschiedenartige Deutungsmöglichkeit auch der sichersten Urkunden. Am Sankt-Margareten-Tag 1467 wird „Maister Fridrich Hörlin von Rotemburg maler" unter den ehrenden Bedingungen, die namhaften Künstlern allgemein zuteil wurden[1], als Bürger in Nördlingen aufgenommen. Mit dieser Stelle ist für Haack und die ganze neuere Forschung der Beweis erbracht, daß Herlin aus Rotenburg gebürtig sei. In der Tat geht jedoch aus der Urkunde lediglich hervor, daß Herlin vor 1467 sich in Rotenburg aufgehalten hat. Auf dem Genfer Altar von 1444 nennt sich Konrad Witz „de Basilea"; in der berühmten, allerdings angezweifelten, auf den Krakauer Marienaltar bezüglichen Urkunde heißt Veit Stoß „Magister Vitus Alemanus de Norinberga"[2]; nach seiner Rückkehr nach Nürnberg 1499 „maister Veit Stoss vonn Kracka"[3]. Weitere Beispiele dafür, daß Urkunden nicht den Geburtsort, sondern den Ort des letzten Aufenthaltes nennen, ließen sich noch in großer Zahl aufführen. Lebt ein Künstler dauernd fern von seinem Geburtsort, so wird nicht selten die Angabe des Geburtsortes dem Namen des Künstlers angehängt: Hans Multscher von Reichenhofen, Michael Pacher von Bruneck, Mattias von Aschaffenburg. Auch in Nördlingen lebt ein Maler, der in den Urkunden fast durchweg als von auswärts gebürtig gekennzeichnet wird: Friedrich Walther von Dinkelsbühl. Bei Herlin jedoch findet sich der Zusatz „von Rotenburg" nur das eine Mal; er war eben nicht in Rotenburg, sondern in Nördlingen geboren. Überdies ist Herlin seit 1459 in Nördlingen nachweisbar. Seit 1461 taucht sein Name auch regelmäßig in den Steuerbüchern auf. Nur 1466 und 1467 fehlt er. In diesen beiden Jahren malt Herlin in Rotenburg zwei Altäre. Wahrscheinlich war an seine Übersiedelung nach Rotenburg die Bedingung der Bürgeraufnahme daselbst geknüpft worden; so sehen wir ihn 1467, nach seiner Rückkehr in die Heimat, genötigt, von neuem Bürger in Nördlingen zu werden.

An der Spitze von Herlins Werken stehen wahrscheinlich die Altarflügel aus der Nördlinger Gottesackerkapelle, heute je zur Hälfte in der Nördlinger Samm-

[1] Vgl. die Bürgeraufnahme von Multscher und Ludwig Schongauer in Ulm.
[2] Vgl. Loßnitzer, a. a. O., Anhang II, S. 14.
[3] Vgl. Loßnitzer, a. a. O., Anhang II, S. 24.

lung und im Münchener Nationalmuseum. Die Inschrift „December V. I. 1459“ ist vor allem wegen der um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Schwaben ungewöhnlichen Art der Datierung, weniger wegen der Form der Ziffern verdächtig; die echte Jahreszahl 1459 mag ursprünglich auf dem Rahmen gestanden sein. Ein urkundlicher Nachweis für die Urheberschaft Herlins fehlt zwar; doch ist die stilistische Beziehung zu den beiden Rotenburger Altären so eng, daß an der Fertigung des Altares der Nördlinger Gottesackerkapelle durch Herlin ein Zweifel nicht bestehen kann. Diese drei Altäre, der Nördlinger von 1459, der Hochaltar von S. Jakob von 1466[1] und der Fergenaltar, jetzt im südlichen Seitenschiffe der Jakobskirche aufgehängt, von 1467, ordnen sich zu einer Gruppe der Frühwerke zusammen. Das wichtigste Kriterium des Stiles dieser Frühwerke ist die Raumbehandlung. Die Bilder wirken, zumal mit jenen des Sterzinger Altares verglichen, altertümlich. Die Figuren sind, im Verhältnis zur Bildfläche, sehr groß; sie füllen das Bild; demgemäß erscheint das Räumliche, die Umgebung, neben den menschlichen Körpern als nebensächlich und der Vernachlässigung wert. Die Landschaft wird durch einige große Linien angedeutet und möglichst wenig modelliert; sie wirkt so als neutraler, dekorativer Grund, von dem sich die Figuren groß abheben (Ottilia, Anbetung der Könige, 1459); in der Rotenburger Anbetung der Könige und auf dem Fergenaltar ist die Architektur zum bloßen Bildornament geworden. Auf den Außenseiten des Rotenburger Hochaltares, die Darstellungen aus dem Leben und der Legende des hl. Jakobus enthalten, wird, obgleich in altertümlicher Weise sogar hier der Goldgrund beibehalten ist, die Landschaft etwas mehr betont, doch noch beinahe ebenso dekorativ wie auf dem Altar von 1459 behandelt. Eine Ausnahme in der Raumbehandlung machen lediglich die vier größeren Bilder des Rotenburger Hochaltares. Die Außenseiten zeigen eine Mainlandschaft mit der Enthauptung des hl. Jakobus

[1] Die Außenseiten mit der ursprünglichen Inschrift wurden 1922, unter Beseitigung der Übermalung aus dem Jahre 1582, wieder freigelegt. Sie stellen dar: 1. Predigt und Disputation des hl. Jakobus mit den Irrlehrern in Judäa. 2. Enthauptung des Heiligen. 3. Überführung des Leichnams nach Compostella. 4.-8. Fünf Szenen aus der Legende der Compostellapilger. 4. Der Herbergswirt packt heimlich einen Becher in die Reisetasche eines Pilgers. 5. Der Becher wird bei dem Pilger gefunden; der Sohn läßt sich statt des zu Unrecht überführten Vaters henken. 6. Der Vater findet nach der Rückkehr von Compostella den Sohn noch lebend am Galgen. 7. Man nimmt den Wirt gefangen. 8. Dieser löst den Sohn am Galgen ab.

(Abb. 24) und den Rotenburger Marktplatz mit der Fortführung des Leichnams des Heiligen. Unbeschadet der wirklichkeitsgetreuen Einzelzüge ist die Landschaft wenig räumlich. Zwischen Vorder- und Hintergrund fehlt der Übergang. Der Hintergrund erscheint in starker Aufsicht. Für die Verkündigung und Darstellung im Tempel auf den Innenseiten dürften Herlin Nachzeichnungen nach den entsprechenden Vorbildern des Altares von Rogier van der Weyden in S. Kolumba in Köln oder nach einer verwandten Komposition zur Verfügung gestanden sein, die er 1459 noch nicht kannte; denn die Verkündigung von 1459 greift nicht unmittelbar auf Rogiers Komposition, sondern eher auf die Sterzinger Verkündigung[1] zurück; auch für die thronende Mutter Gottes im Münchener Nationalmuseum dürfte die genaue Vorlage bei Rogier schwerlich gefunden werden[2]. Was den Kolumbaaltar betrifft, so erfreute sich dieses nicht lange vor 1460 entstandene Werk von seiner Aufstellung in Köln an einer besonderen Wertschätzung; es war für die Deutschen das nächstliegende Beispiel guter niederländischer Kunst; vielleicht liegt darin der Grund für die häufigen Nachahmungen[3]. Indes gilt für die zwei Rotenburger Tafeln das gleiche wie für die Darstellung im Tempel auf Holbeins Weingartener Altar in Augsburg. Es ist keineswegs nötig anzunehmen, daß die beiden oberdeutschen Künstler Rogiers Werk in der Urgestalt gekannt haben; Nachzeichnungen darnach wanderten, wie heute Photographieen, von Hand zu Hand[4]. Übrigens gehen die Entlehnungen Herlins nicht sehr weit; in der Rotenburger Verkündigung sind die Haltung (nicht die Anordnung) des Engels und der Jungfrau, sowie die Form des Bettes übernommen[5]; bei der Darbringung handelt es sich lediglich um den

[1] Stadler, Hans Multscher, 1907, S. 194 f., hat als erster darauf hingewiesen, daß Herlin vom Sterzinger Altar kompositionelle Anregungen empfangen habe; doch erreicht Herlins Frühwerk die Sterzinger Bilder weder hinsichtlich der Raumgestaltung noch bezüglich der Figurenbehandlung.

[2] Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, 1913, S. 64, 173, bleibt für die gegenteilige Behauptung den Beweis schuldig. Schneider, Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik, 1915, S. 39, 69, hält ein Vorbild aus dem Kreise des Meisters von Flémalle für wahrscheinlich.

[3] Gleich dem Kolumbaaltar ist besonders häufig der ebenfalls aus Köln stammende, dem Dirk Bouts zugewiesene Altar mit der Gefangennehmung und Auferstehung (München, Pinakothek, Nr. 112, 1449) von deutschen Meistern kopiert worden.

[4] Die meisten niederländischen Handzeichnungen, die wir aus dem 15. Jahrhundert besitzen, sind Nachzeichnungen, nicht Entwürfe.

[5] Schneider, a.a. O., S. 70, nimmt an, daß die Rotenburger Verkündigung nicht den Flügel des Kolumba-

allgemeinen, nicht geglückten Versuch einer Nachbildung des Tempelraumes[1]. Damit aber kommen wir zu der entscheidenden Frage: Wo überhaupt ist in den Jugendwerken Herlins der immer wieder betonte unmittelbare niederländische Einfluß zu finden? In der Raumbehandlung, der Lichtführung, der Komposition, abgesehen von den soeben erwähnten Entlehnungen, die aber aus den übrigen Kompositionen des Rotenburger Altares heraus fallen, nirgends. Und ebenso wenig in der Gestaltung der Figuren. Mit welcher unnachahmlichen Feinheit geht Rogiers Pinsel nicht nur der Hautoberfläche, nicht nur dem formalen Bau des Körpers, sondern auch der Funktion aller Gelenke nach! Wie ist ein Handgelenk, ein Halsansatz bei Rogier frei und lebendig, wie trägt der Körper die Gewänder, und wie sicher werden Verkürzungen wiedergegeben! Herlins Figuren der Frühzeit hingegen sind derbe, oft unnatürlich proportionierte Gestalten (vgl. z. B. die Maria auf der Geburt Christi in Rotenburg, Abb. 25); die Köpfe, mit Vorliebe frontal dargestellt, und die Hände kommen über allgemeine Formandeutungen nicht hinaus, sind in perspektivischer Verkürzung stets mangelhaft und überdies — im Gegensatze zur sonstigen schwäbischen Kunst, etwa zu Multschers Wurzacher Bildern in Berlin — ganz ausdruckslos; ebenso geben die Gewänder nur einen geringen Ausdruck der Form und der Bewegung der Körper. Lediglich das Kolorit Herlins zeigt schon in der Frühzeit Verwandtschaft mit niederländischer Farbgebung.

Man darf demnach wohl die Behauptung wagen, daß Herlin vor 1466 Arbeiten aus dem Kreise des Rogier van der Weyden zwar kennen gelernt hat, daß jedoch das niederländische Element in den drei Frühwerken Herlins von geringem Belange ist.

In der Nördlinger Sammlung befindet sich ein großes Ecce homo, dessen Rahmen die echte Jahreszahl 1468 und eine moderne Inschrift mit der Zahl 1488 aufweist. Der Raum ist auf diesem Bilde so unsicher behandelt, daß es, trotz der etwas besseren Durchführung der Figuren, auch noch zu den Frühwerken ge-

altares, sondern eine andere Verkündigung Rogiers nachbilde, deren Komposition eine späte Wiederholung im Metropolitan-Museum zu New York wiedergibt (Abbildung im „Museum", X, Tafel 20); hier schon der Durchblick auf einen wohlgepflegten Hausgarten.

[1] Immerhin ist die räumliche Anlage auf dem Rotenburger Bilde getreuer nach dem Vorbilde des Kolumbaaltares wiederholt als auf dem entsprechenden Gemälde des Nördlinger Hochaltares.

zählt werden muß. Welch ein Unterschied zwischen dem unbeholfen und unsicher knieenden Stifter hier und dem Selbstbildnis des knieenden Meisters auf dem Familienaltar von 1488.

Einen unverkennbaren Fortschritt gegenüber den Altären von 1459, 1466 und 1467 bedeutet der 1472 datierte Bopfinger Altar. Bisher klebten die Figuren an der vorderen Bildebene; eine räumliche Umschließung war kaum versucht, die Bewegung der Gestalten auf das Mindestmaß beschränkt. Mit dem Bopfinger Altar hingegen tritt eine wesentliche Änderung ein. Die Typen zwar bleiben noch ganz die alten. Die Maria der Bopfinger Geburt Christi (Abb. 29) hat das Breitoval des Gesichtes, die breite, hohe Stirn, die auffallend schweren Augenlider, die lange Nase, den zu kleinen Mund und den Reichtum der sorgfältig gelockten, in der Mitte gescheitelten Haare völlig gemeinsam mit den Frauen von 1459, 1466 und 1467. Doch die Art, wie sie vor dem Kinde kniet, ist umständlicher, die Kniee ruhen nicht auf dem Boden, das Haupt ist mehr zur Seite gewendet. Diesen größeren Reichtum der Bewegung zeigt auch Josef, zeigen ganz besonders die Anbetung der Könige und das Blasiusmartyrium; überall statt der bisherigen Zustandsschilderung jetzt Bewegungsschilderung. Um die Szene zu beleben, werden z. B. in der Darstellung der Geburt Christi, für die übrigens eine Nachzeichnung nach dem Mittelbilde von Rogiers Middelburger Altar als Vorlage gedient hat — die Figur des Josef und Teile der Landschaft sind entlehnt —, weitere Figuren hinzugefügt; sie werden gestreckt und geknickt; die Proportionen werden in die Länge gezogen. Das Streben nach größerer Lebendigkeit führt indes nicht einmal so sehr zu einer neuen Auffassung der menschlichen Gestalt, wie vielmehr zur weiteren Ausbildung des Räumlichen. Mit Vorliebe wird nun eine Säule an den vorderen Bildrand gestellt, um die übrige Szene zurück zu drängen. Die Gebäude im Vordergrunde sind mit noch größerer Liebe für die Einzelheiten durchgebildet als bisher und schief zur Bildebene gestellt, so daß sie den Blick in der Diagonale rückwärts führen. Und nun gar der Hintergrund! Anstelle der bisher meist üblichen Flächendekorationen ganz intim gesehene, tunlichst räumlich dargestellte Stadtansichten, Mauern, Straßen, Plätze. Das Streben nach möglichst getreuer Wiedergabe des

wirklichen Raumes ist eines der Hauptkennzeichen der künstlerischen Bestrebungen des 15. Jahrhunderts. Nur wenige deutsche Künstler haben sich dieser Bewegung entzogen. Herlin gehört nicht zu ihnen. Seine Werke sind Stufen einer Entwicklung, die allgemein sich findet, und es erscheint, auch angesichts des Fortschrittes vom Rotenburger zum Bopfinger Altar, dennoch fraglich, ob dieser Fortschritt nicht anders als aus dem Studium niederländischer Gemälde abgeleitet werden könne. Wer schon den Bopfinger Altar nicht ohne persönliche Kenntnis des Middelburger Altares, d. h. nicht ohne eine niederländische Reise Herlins zwischen 1468 und 1472, für möglich hält, muß doch zugeben, daß die Frucht dieser Reise nur ein Fortschritt in der Fähigkeit der Raumgestaltung, nicht der Darstellung der menschlichen Figur ist[1].

Indes war nun Herlin auf einer Stufe der Entwicklung angelangt, auf der er durch die Kenntnis der niederländischen Altäre wirklich gefördert zu werden vermochte. Jetzt fühlte er wohl selbst das Bedürfnis, die Werke, die er bisher nur in Nachzeichnungen aus zweiter Hand kannte, im Original zu sehen. Und von nun an findet sich in seinen Werken die Leichtflüssigkeit und der Glanz der niederländischen Farbe, die Sauberkeit und Sorgsamkeit der niederländischen Zeichnung, eine Raumperspektive von derselben Art wie jene des Rogier van der Weyden; es finden sich Kompositionen, die ganz unmittelbar, sogar in der Farbe, auf Vorbilder Rogiers und Memlings zurück gehen. In der Mitte der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts muß Herlin eine Reise in die Niederlande gemacht haben. Ihre Nachwirkung zeigt sich im Hochaltar der Nördlinger Georgskirche und in Herlins Familienaltar. Mit dem Nördlinger Hochaltar ließ die ältere Forschung die Entwicklung Herlins beginnen. Man setzte, wie bei Adam Krafft, die reifste Schöpfung an den Anfang und kümmerte sich wenig um die notwendige Folgerung, daß der Künstler im weiteren Verlaufe seiner Entwicklung beträchtliche Rückschritte gemacht haben müsse. Noch verwickelter stellt sich Herlins Entwicklung nach Haack dar. An die Spitze stellt er den Altar aus der Gottesacker-

[1] Loßnitzer, a. a. O., S. 30, denkt an einen Einfluß von Bouts; indes genügt ein Blick auf den Hochaltar der Michaelskirche in Hall (vgl. Die Kunstdenkmäler von Württemberg, Gradmann, Jagstkreis, 1907, S. 494) zu der Erkenntnis, wie anders der Einfluß von Bouts auf einen oberdeutschen Künstler sich bemerklich macht.

kapelle von 1459, der mit den Rotenburger Altären verwandt ist. Da aber nun einmal der Nördlinger Hochaltar durch die Überlieferung auf den Anfang der sechziger Jahre datiert war, so mußte die Entwicklung die seltsamsten Sprünge machen. Nach Haack verläuft sie folgendermaßen: 1. der flächige und altertümliche Altar von 1459, 2. der stark von Rogier beeinflußte Nördlinger Hochaltar, 3. die dem ersten Altar verwandten Rotenburger Altäre, 4. der Bopfinger Altar, in Wahrheit die Voraussetzung und Vorstufe für den Nördlinger Hochaltar, 5. das Ecce homo in der Nördlinger Sammlung, das wiederum zu den altertümlichen Werken gehört, und 6. der Familienaltar von 1488, der den Nördlinger Hochaltar in bezug auf vollkommene Beherrschung der Mittel noch übertrifft. Diese Reihenfolge läßt sich nicht aufrecht erhalten. Auch des älteren Holbein Entwicklung verläuft nicht geradlinig. Es finden sich, dem Schwanken seiner Stimmungen entsprechend, Qualitätsunterschiede. Aber diese Qualitätsunterschiede haben mit erworbenen Fähigkeiten nichts zu tun. Derartige Fähigkeiten werden, vorausgesetzt, daß die künstlerischen Absichten sich nicht ändern, nicht abwechselnd das eine Mal verwendet, das andere Mal ausgeschaltet. Es ist unmöglich, daß Herlin, wenn er im Jahre 1465 über ein Können verfügt, wie es der Nördlinger Hochaltar zeigt, 1466 auf dieses Können freiwillig verzichtet, um im Rotenburger Hochaltar zum Teil dieselben Szenen, wie in Nördlingen, flächiger und unbeholfener zu malen, daß er 1472 im Bopfinger Altar mühsam nach dem längst Erworbenen tastet und endlich in den achtziger Jahren zufällig dieselbe Stilform wieder erreicht, die er anfangs der sechziger Jahre bei der Schöpfung des Nördlinger Hochaltares besaß. In der Untersuchung der Kunst Herlins war dies die einzige wichtige Aufgabe: zu zeigen, daß, trotz der überlieferten Datierung auf den Anfang der sechziger Jahre, der Nördlinger Hochaltar damals noch nicht entstanden sein konnte.

Man achte auf die Verkündigung, auf die Darstellung im Tempel. Welche Entwicklung über den Rotenburger Altar hinaus! Nun stehen die Figuren fast so frei im Raume wie auf ihren Vorbildern, den Flügeln des Kolumbaaltares. Und wie kehrt diese größere Sicherheit der Raumbehandlung auf allen anderen Bildern des Nördlinger Altares wieder! Sie ist, mit der Sicherheit eines Pacher

verglichen, noch immer gering; aber sie nähert sich doch mehr der Raumbehandlung Rogiers van der Weyden. Dies nachgewiesen zu haben ist das Verdienst einer Studie von G. A. Burkhart[1]. Bekannt ist Rogier sowohl wie dem Schöpfer des Nördlinger Hochaltares, daß die Tiefenlinien von außen nach innen verlaufen und daß Distanz und Größe bei Zunahme der Tiefe abnehmen. Und bekannt ist ihnen die Gemeinsamkeit des Fluchtpunktes der Orthogonalen aller Ebenen, die Einheitlichkeit des Horizontes, die perspektivische Einheit aller Gründe und die Proportionalität zwischen Tiefenzunahme und Größenabnahme. Dies ist nicht viel; doch genügen die vorhandenen Kenntnisse Rogier und dem reifen Herlin, einigermaßen perspektivisch wirkende Raumbilder zu geben.

Es ist jedoch nicht nur die Raumbehandlung, sondern nicht minder auch die sorgsame Durchführung aller, ruhiger wie bewegter Formen, die den Nördlinger Hochaltar über die älteren Arbeiten Herlins hinaus hebt. Die Steifheiten und Frontalitäten hören auf. Überall spürt man den Einfluß Rogiers[2]. Es genügt eine Vergleichung des nun so zierlich gewordenen Hauptes der Maria in der Geburt Christi (Abb. 26) mit dem Kopfe auf dem fast gleich komponierten Bilde in Rotenburg (Abb. 25).

Der Nördlinger Hochaltar muß daher nach dem Bopfinger Altar und unter dem frischen Eindruck einer niederländischen Reise, etwa Ende der siebziger Jahre, entstanden sein. Für die Richtigkeit dieser stilkritisch gewonnenen Hypothese haben Gümbel und Loßnitzer einen zuverlässigen Beweis erbracht, und zwar durch die Ermittelung der Bestellung der Schreinfiguren.

Herlin war kein Bildschnitzer. Die drei erhaltenen Schnitzaltäre zeigen in ihren Figuren drei verschiedene Stile. Der Schrein des Rotenburger Hochaltares rührt von einem altertümlich schaffenden, doch recht starken fränkischen Meister her; der Bopfinger Altar ist, wenn nicht sogar bayrisch, das Werk eines Schwaben,

[1] Vgl. Burkhart, Herlinforschungen, Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, II, 1912. Den Hauptteil der Arbeit bildet der Versuch der Zuschreibung des Emmendinger Altares von 1473 an Herlin. Dieser Zuschreibung vermag der Verfasser nicht beizustimmen; der Altar ist für Herlin zu gering. Hingegen erscheint der Abschnitt über Herlin und das Raumproblem, obgleich die von Haack gezeichnete Entwicklungslinie unbesehen beibehalten wird, recht aufschlußreich.

[2] Der bärtige Mann rechts auf der Darstellung im Tempel wiederholt einen Typus vom linken Flügel des Middelburger Altares. Vgl. auch Loßnitzer, a. a. O., S. 182, Winkler, a. a. O., S. 159.

der von einer im Beginne der siebziger Jahre ungewöhnlichen Unruhe erfüllt ist; immerhin: schon 1469 ist der Schrein des Tiefenbronner Hochaltares entstanden. Die Figuren des Nördlinger Hochaltares würde man ohne weiteres um 1480 datieren[1]. Schon Gümbel[2] hatte, ohne die Tragweite seiner Entdeckung zu erkennen, ermittelt, daß sie bei Simon Lainberger in Nürnberg bestellt waren. Sie sollten, wie Loßnitzer[3] nachweist, am 18. April 1477 abgeliefert werden, waren aber 1478 noch nicht fertig. Keinesfalls sind die Flügel lange vor dem Schrein in Auftrag gegeben worden. Der Nördlinger Hochaltar muß also etwa 1477/78 entstanden sein[4].

Den gleichen Stil zeigen die Innenseiten zweier Altarflügel in der Kunstsammlung von S. Gallen[5]. Sie stellen die Geburt Christi und die Anbetung der Könige dar (vgl. Abb. 27, 28), beide in enger Anlehnung an die Kompositionen des Nördlinger Hochaltares. Sie dürften nach 1478 gemalt sein. Von nun an hat sich Herlins Stil in der gleichen Richtung weiter entwickelt. Der Familienaltar von 1488 weist in der Anlage des Mittelbildes den Einfluß Memlings auf. Derartig symmetrisch angelegte Andachtsbilder kommen in der niederländischen Kunst zwar auch schon vor Memling vor[6]. Doch dürfte Herlin sich an einem Werke Memlings in der Art des Floreinsaltares im Louvre[7] die Anregung zu dem Mittelbilde seines Triptychons geholt haben. Der Typus der Maria, die das Kind am Beine festhält, geht auf Rogier zurück[8]. Für die Geburt Christi (Abb. 30) benutzt Herlin einen Teil des schon für den Bopfinger Altar verwendeten Mittelstückes des Middelburger Altares von Rogier van der Weyden als Vorlage, und zwar die Josefsfigur, während die knieende Maria wieder mehr auf Memling (vgl. den

[1] Vgl. Pinder, Zur Vermittlerrolle des Meisters E. S. in der deutschen Plastik, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXXII, 1921, S. 192 ff.

[2] Vgl. Gümbel, Der Bildschnitzer Simon Lainberger, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX, 1906, S. 223 ff.

[3] Vgl. Loßnitzer, a. a. O., S. 181 f., Anhang II, S. 10 ff. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, [2], 1920, S. 357, bezweifelt ohne genügenden Grund die Urheberschaft Lainbergers.

[4] Über die Entlehnungen aus niederländischen Vorbildern vgl. Schneider, a. a. O., S. 72 ff.

[5] Ihre Herkunft ist unbekannt. Vgl. Bolze, Altarbilder von Friedrich Herlin in S. Gallen. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., X., 1908, S. 131 ff.

[6] Vgl. die Zeichnung im Louvre nach dem Meister von Flémalle, Winkler, a. a. O., Tafel 2.

[7] Vgl. Voll, Memling, 1909, Tafel 65.

[8] Vgl. Winkler, a. a. O., S. 16.

linken Flügel der Anbetung der Könige im Prado)[1] zurück gehen dürfte. Alle diese Entlehnungen wären jedoch nicht Grund genug, an eine unmittelbare Beeinflussung des alten Herlin durch die Niederländer zu denken, wenn nicht sein Stil selbst so entscheidend sich verändert hätte.

Es sei als Ergebnis dieser Untersuchung nochmals zusammenfassend festgestellt, daß die Frühwerke Herlins, der Altar von 1459, die beiden Rotenburger Altäre, das Nördlinger Ecce homo, als schwäbische Arbeiten mit geringem niederländischem Einschlage angesehen werden müssen, daß mit dem Bopfinger Altar, 1472, eine Stilwandlung sich ankündigt, und daß endlich die beiden letzten Altarwerke, der Nördlinger Hochaltar, um 1478, und der Familienaltar von 1488, eine starke Anlehnung an den Stil Rogiers und Memlings zeigen. Damit löst sich der bisher so sprunghaft erschienene Werdegang Herlins in eine ganz natürliche Entwicklung auf.

[1] Vgl. Voll, a. a. O., Tafel 47.

# DIE URSPRÜNGLICHE GESTALT DES ULMER WENGENALTARES

Die Zusammensetzung des Ulmer Wengenaltares kann nicht so gewesen sein, wie Konrad Lange in seinem Aufsatze über dieses Werk Zeitbloms und seiner Werkstatt[1] angenommen hat. Lange erkannte richtig, daß es sich um einen Wandelaltar mit Mittelteil und zwei Flügelpaaren handele. Als Mittelbild vermutete er die in der Tat aus der Wengenkirche stammende Beweinung Christi im Germanischen Museum zu Nürnberg; die Flügel dachte er sich in ungewöhnlicher Weise derart geordnet, daß die äußeren mit Scharnieren an den inneren, statt am Schreine, befestigt seien. Bei völlig geschlossenem Zustande des Altares waren darnach die Außenflügel nach innen geklappt und völlig unsichtbar; dafür kamen die Außenseiten der inneren Flügel mit einer Darstellung des Ölberges zum Vorschein. Öffnete man den Altar, ließ aber die Außenflügel noch zugeklappt, so hatte man auf den Außenseiten der Außenflügel die nur als Bruchstücke erhaltenen Bilder, rechts der Apostel Jakobus d. Ä. und Bartholomäus (Ulm), links der hl. Margareta (Stuttgart und Karlsruhe) vor sich. Klappte man endlich auch die Außenflügel noch auf, so boten sich auf beiden Seiten des Schreines vier Bilder, und zwar auf den beiden rechten Flügeln oben Verkündigung (Ulm), Gesellschaft männlicher Heiliger (Ulm), unten Himmelfahrt Christi (Ulm) und Darstellung im Tempel (Ulm), auf den beiden linken Flügeln oben Versammlung weiblicher Heiliger (Ulm), Geburt Christi (Stuttgart), unten Beschneidung Christi (Ulm), Segenspendung (Karlsruhe)[2].

Gegen diesen Wiederherstellungsversuch müssen folgende Einwände erhoben werden: 1. Die genannte Form des Wandelaltares kommt in Schwaben am Ende des 15. Jahrhunderts nicht vor. 2. Die Nürnberger Beweinung ist 1,62 Meter breit, 1,76 Meter hoch, die Flügel sind jeweils etwa 0,65 Meter breit, 1,20, zusammen also 2,40 Meter hoch. Die doppelt über einander geklappten Flügel hätten demnach das Bild an Höhe weit überragt, in der Breite aber nicht zu-

[1] Vgl. Lange, Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 1907, S. 514 ff.

[2] Die Abbildungen einiger Gemälde finden sich in Baum, Ulmer Kunst, 1911, Tafel 47—51.

gedeckt. 3. Große Altäre mit gemaltem Mittelbild lassen sich in Ulm in den neunziger Jahren nicht nachweisen. Die erste Arbeit dieser Art ist das kleine gemalte Apostelaltärchen, das heute in der Blaubeurer Margaretenkapelle steht, kaum vor der Jahrhundertwende geschaffen. 4. Es kann kein Zweifel sein, daß die Nürnberger Beweinung stilistisch reifer, also später zu datieren ist als die Flügel des Wengenaltares. Ihre Entstehungszeit fällt nach 1498, da sie das entsprechende Blatt Dürers aus der Großen Passion, B. 13, voraussetzt. Zu diesen vier Einwänden aber kommt als fünfter und entscheidender der Befund der Rückseiten der Ulmer Flügelbilder. Durch Langes Forschungen ist mit Sicherheit festgestellt, daß auf der Rückseite der Geburt Christi und der Segenspendung die hl. Margareta, auf der Rückseite der Verkündigung und Himmelfahrt die Apostel Jakobus und Bartholomäus zu sehen waren. Bezüglich des Ölberges hatte Lange schon in Erfahrung gebracht, daß sich auf der Rückseite des Petrus früher die Darstellung im Tempel befand und daß auf der Rückseite der Beschneidung und der beiden Heiligenversammlungen noch jetzt Reste des Ölberges zu finden seien; leider aber hat er diese Rückseiten, wie aus seinem Wiederherstellungsversuche hervorgeht, nicht selbst gesehen. Denn es zeigt sich, daß auf der Rückseite der Beschneidung der Engel und ein kleiner Teil des Hauptes Christi, auf der Rückseite der Heiligenversammlungen aber der Unterkörper des knieenden Heilandes dargestellt war. Auf der Rückseite einer fehlenden oberen Tafel muß das übrige Haupt Christi, und auf der Rückseite von vier weiteren Tafeln, unter denen sich, nach Langes Ermittelungen, die Darstellung im Tempel befand, müssen die schlafenden Jünger dargestellt gewesen sein. Daß nicht vier, sondern in der Tat acht Tafeln in Frage kommen, geht mit Gewißheit daraus hervor, daß das Bruchstück mit dem schlafenden Petrus in Ulm 0,75 Meter breit und 1,37 Meter hoch, also größer als eine der Tafeln mit den Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi ist.

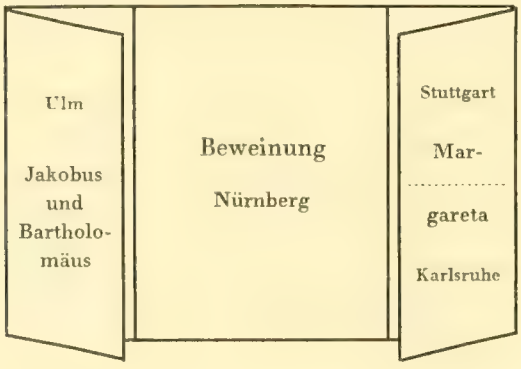
Aus diesem Befunde ergibt sich folgendes: Der Wengenaltar muß größer und einfacher angelegt gewesen sein, als Lange annahm. Es war ein Wandelaltar von ähnlicher Gestalt wie der Altar zu Blaubeuren. Im Schreine wahrscheinlich stehende Heiligenfiguren. Auf den Innenseiten der Innenflügel weitere stehende

# WIEDERHERSTELLUNGSVERSUCH DES ULMER WENGENALTARES NACH LANGE

## Geschlossen

| | |
|---|---|
| Rückseite<br>Männl. Heilige | Rückseite<br>Weibl. Heilige |
| ÖLBERG | |
| Rückseite<br>Darstellung | Rückseite<br>Beschneidg. |

## Offen, doch mit zugeklappten Innenflügeln



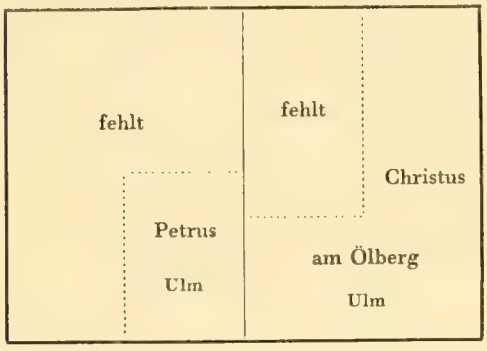

## Offen

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Verkündig.<br>Ulm | Männl. Heilige<br>Ulm | Beweinung<br>Nürnberg | Weibl. Heilige<br>Ulm | Geburt Christi<br>Stuttgart |
| Himmelfahrt<br>Ulm | Darstellung<br>Ulm | | Beschneidg.<br>Ulm | Segenspendung<br>Karlsruhe |

# NEUER WIEDERHERSTELLUNGSVERSUCH DES ULMER WENGENALTARES

## Geschlossen

Außenseiten der Außenflügel




## Halb geöffnet

Innenseite des rechten Außenflügels — Außenseite der Innenflügel — Innenseite des linken Außenflügels

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| fehlt | fehlt | Verkündig. Ulm (auf der Rückseite | fehlt | Geburt Christi Stuttgart (auf der Rückseite | fehlt | Beschneidg. Ulm (auf der Rückseite | fehlt |
| Darstellung im Tempel Ulm (auf der Rückseite Petrus) | fehlt | Jakobus und Bartholom.) Himmelfahrt Christi Ulm | fehlt | Margareta) Segenspendung Karlsruhe | fehlt | Christus am Weibl. Heilige Ulm | Ölberg) Männl. Heilige Ulm |

## Ganz geöffnet

Innenseite des rechten Innenflügels — Innenseite des linken Innenflügels

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| fehlt | Jakobus und Bartholomäus Ulm | Schrein fehlt | fehlt | Margareta Stuttgart Karlsruhe |

Heilige, doch nicht geschnitzt, wie die entsprechenden Stellen in Blaubeuren, sondern gemalt. Hiervon sind leider nur geringe Reste erhalten; vom rechten Flügel Jakobus und Bartholomäus, vom linken Margareta. Über ihrem Haupte befand sich jeweils geschnitztes Laubwerk, wie noch 1511 am Adelberger Altar. Waren die Außenflügel geöffnet, die Innenflügel aber geschlossen, so hatte man, wie in Blaubeuren, 16 Darstellungen vor sich. Von ihnen sind nur acht erhalten, und zwar in der oberen Reihe Verkündigung (Ulm), Geburt Christi (Stuttgart), Beschneidung (Ulm), in der unteren Darstellung im Tempel (Ulm), Himmelfahrt Christi (Ulm), Segenspendung (Karlsruhe), Versammlung weiblicher Heiliger (Ulm), Versammlung männlicher Heiliger (Ulm). Schloß man die beiden Außenflügel, so hatte man die riesige Darstellung des Ölberges vor sich. Und zwar befanden sich auf dem rechten Flügel in der inneren unteren Ecke Petrus, weiter nach außen Johannes und Jakobus, auf dem linken Flügel, Petrus den Rücken kehrend, Christus, über ihm der Engel. Eine Nachbildung des Ölberges gelangte aus Hürbel angeblich in die Sammlung des Fürsten Waldburg-Zeil[1].

Die neue Wiederherstellung ist zwar unvollständiger als jene Langes, doch dafür weniger unsicher. Es fragt sich nur, wohin die fehlenden Teile des Altares gekommen sind, die schon 1803 nicht mehr vorhanden gewesen sein dürften.

Die Frage nach dem Staffelbilde[2] soll hier nicht berührt werden. Die alte falsche Datierung 1478 hat schon Lange richtig gestellt, indem er den Altar zwischen 1489 und 1497 ansetzt. Koch[3] hält dafür, daß die Wengenbilder eine Vorstufe zu einigen der laut Inschrift 1494 vollendeten Gemälde des Blaubeurer Altares bilden. Die genaue Vergleichung der beiden Darstellungen der Beschneidung bestätigt die Richtigkeit dieser Ansicht[4].

[1] Vgl. Die Kunstdenkmale in Württemberg, Baum-Pfeiffer, OA. Biberach, 1909, S. 130. Im Schlosse Zeil hat der Verfasser dieses Bild nicht nachweisen können.

[2] Vgl. Lange, a. a. O., S. 530 f.; dagegen Haack, Zu Zeitblom, Kunstchronik, 1908, S. 251 ff.

[3] Vgl. Koch, Zeitbloms reifer Stil, 1909, S. 24.

[4] Vgl. Voegelen, Studien zum Hochaltar von Blaubeuren, Monatshefte für Kunstwissenschaft, VII, 1914, S. 49.

# DIE WIRTENBERGISCHE KUNST IM ZEITALTER EBERHARDS IM BARTE

Eine wirtenbergische Kunst im engeren Sinne, als einen selbständigen Bestandteil der schwäbischen, gibt es seit der Erstarkung der Grafschaft Wirtenberg im 14. Jahrhundert. Ihre erste Blüte erlebt sie im Gefolge des hohen politischen und wirtschaftlichen Aufschwunges, der zur Erhebung des Landes zum Herzogtum führt.

Im Jahre 1434 vermählt sich Graf Ludwig der Ältere mit Mechtild, der Tochter des Pfalzgrafen Ludwig III. des Bärtigen, die ihm schon in der Wiege verlobt worden war. Mit ihr zieht eine Fürstin in Wirtenberg ein, deren Liebe in gleicher Weise allen Gebieten des geistigen Lebens, am meisten jedoch den Künsten und der Wissenschaft, zugewendet ist. Ihr Beispiel mag in dem 1450 jung verstorbenen Gemahl nicht minder wie in dem Schwager Ulrich dem Vielgeliebten, vor allem aber in ihrem Sohne Eberhard die Kunstliebe entfacht und gefördert haben. Auch die Teilung Wirtenbergs im Jahre 1441/1442, nach der Ludwig († 1450) die oberen Gebiete mit der Hauptstadt Urach behält, während Ulrich (1441—1480) das untere Land mit der Hauptstadt Stuttgart übernimmt, ist mit ihren zwei Hofhaltungen, zu denen sich nach Mechtilds zweiter Vermählung (mit Albrecht VI. von Vorderösterreich) 1452 in unmittelbarer Nachbarschaft noch deren Residenz Rottenburg, die Hauptstadt der Herrschaft Hohenberg, gesellt, der Ausbreitung der Kunst förderlich. Im Jahre 1482, da Eberhard im Bart, seit 1459 Herrscher in Urach, wieder ganz Wirtenberg in seiner Hand vereinigt, ist das vorher kunstarme Land mit hervorragenden Werken der Baukunst, Bildnerei und Malerei angefüllt, großartige Schöpfungen gehen der Vollendung entgegen, und gar manches schöne Stück wird von Eberhard († 1496) während seiner übrigen Regierungszeit dem reichen Kunstbestand noch eingefügt.

Die lebhafte Bautätigkeit setzt bereits in der Zeit der gemeinsamen Regierung Ludwigs des Älteren und Ulrichs des Vielgeliebten (1433—1441) ein. Graf Ludwig legt 1436 den Grundstein zum Neubau des Langhauses der Stuttgarter Stiftskirche, errichtet an der gerade im Umbau befindlichen Herrenberger Kirche

ein Stift und 1439 bei Urach, an Stelle eines älteren Zisterzienser-, dann Benediktinerklosters, die Kartause Güterstein, die auf das reichste ausgeschmückt wird und während der nächsten Zeit als Grablege des wirtenbergischen Fürstenhauses dient. Graf Ludwig und Gräfin Mechtild, zwei jung verstorbene Söhne, Andreas und Ludwig, sowie die 1530 gestorbene Fürstin Anna, eine Tochter des Herzogs Ulrich, werden hier beigesetzt[1]. 1552—1554 werden Kloster und Kirche abgebrochen und die Steine für die Neubauten auf Hohenneuffen und Hohenurach verwendet, die Gräber in die Tübinger Stiftskirche übergeführt. Unter Ludwigs weltlichen Bauten ist vor allem das 1443 begonnene Uracher Schloß mit seiner dreischiffigen gewölbten Dirnitz zu nennen, gleich der Kartause Güterstein von Eberhard ausgebaut und verschönert.

Noch bedeutender als die Kunstschöpfungen Ludwigs des Älteren sind die Werke, deren Entstehung seiner Witwe Mechtild[2] zu danken ist. Sie hatte während ihrer Kindheit in Heidelberg die segensreiche Wirkung der Universitätsstudien erfahren. Wie sie fortan der Dichtung besonders zugeneigt blieb, so war sie doch eine kaum minder eifrige Förderin aller Wissenschaften. Als Gattin Albrechts VI. nimmt sie lebhaften Anteil an der Gründung der Universität Freiburg i. B. (eröffnet 1460), und hauptsächlich ihrem Einflusse auf den geistesverwandten Sohn aus ihrer ersten Ehe, Eberhard, ist auch die Stiftung der Universität Tübingen im Jahre 1477 zuzuschreiben. Hieran erinnert das Bildwerk in der Kirche zu Sindelfingen, früher am Eingang zum Kloster aufgestellt, das Mechtild und Eberhard vor dem Schmerzensmanne knieend darstellt; darunter befindet sich die Inschrift: Illustrissima dna mechtildis nata palentina reni ac archiducissa austrie et illustris Eberhardus Comes de Wirtemberg et eiusdem filius huius sacri cenobii post prioris collegii translationē ad Tuwingē restauratores atque canonice regole institutores anno domini M$^0$ CCCC$^0$ LXXVII$^0$ (Abb. 31). Von Universität und Stiftskirche zu Tübingen wird später zu sprechen sein.

Als Stifterin kleinerer Kunstwerke tritt sie öfter hervor. Im Jahre 1470 errichtet

[1] Vgl. Beschreibung des OA. Urach, $^2$, 1909, S. 590, 601; ferner Demmler, Die Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses, 1910, S. 14 ff.

[2] Über ihre literarische Tätigkeit vgl. Strauch, Pfalzgräfin Mechtild in ihren literarischen Beziehungen, 1883.

sie den Brunnen vor S. Martin in Rottenburg[1]. Es ist ein schlanker, dreieckiger, in der Mitte sechseckiger Bau, durch Streben und Fialen reich gegliedert. Am Fuße sieht man drei fast lebensgroße bemalte Standbilder, wohl ihres Schwagers, des Kaisers Friedrich III., ihres Vaters, des Pfalzgrafen Ludwig, und ihres zweiten Gemahls, des Erzherzogs Albrecht VI., darüber die Steinbilder der Himmelskönigin und der Heiligen Martin und Georg, oben das Ecce Homo mit der Mater dolorosa und Johannes. Über Mechtilds Sorge für die Ausschmückung der Kirchen berichtet Christoph Lutz von Lutzenhart im vierten Bande seiner Chronik der Herrschaft Hohenberg, 1609[2]: Sie, „deren Wappen und Gedächtnus hin und wied in den Kirchen, Fenstern, Epitaphijs, Altären, und sonsten in der Stadt vielfältig zu finden, hat die Kirchen mit schönen Altären, Orglen, Ornaten und anderen Gotts Gaben herrlich begabt, mit Gemählden uf das schönst und köstlichst ziehren, auch die Stadt in Vill weeg mit Nützlichen und Notwendigen Bauwerken erbessern lassen". Eine dieser Schöpfungen ist ein Altarwerk für den Chor der Martinskirche in Rottenburg, das sie 1474 dem Albrecht Rebmann, Maler von Nürnberg, Bürger zu Rottenburg, und seinem Schwager Hans Schüchlin von Ulm zum Preise von 425 Gulden verdingt, wobei sie die Hälfte der Kosten übernimmt[3]. Dieser Altar ist zerstört. Hingegen hat sich ein anderes von ihr gestiftetes Triptychon erhalten. Es ist 1903 von der Gemeinde Ehningen, OA. Böblingen, den Stuttgarter Kunstsammlungen überlassen worden. Wahrscheinlich ist es für die Ehninger Kirche gestiftet, die 1476 einen neuen, netzgewölbten Chor erhält. Dieses Triptychon[4] (Abb. 32—34) zeigt auf dem Verkündigungsbilde der Außenseite oben Mechtilds Wappen, und zwar in der gleichen Form, wie es auf dem Sindelfinger Bildwerke erscheint. Die Verkündigung spielt sich in einem Gemache ab, durch dessen Tür man in einen Kreuzgarten blickt. Im Bogenfelde der Tür der Sündenfall. Rechts kniet Maria vor einem Altar, die Botschaft

[1] 1912 durch eine Nachbildung ersetzt; das Original wird in der Rottenburger Altertumssammlung aufbewahrt.

[2] Die Chronik wird im Staatsarchive in Stuttgart aufbewahrt; vgl. Strauch, a. a. O., S. 4, 35.

[3] Vgl. Weitenauer, Liber traditionum S. Mauritii, bis 1678, im Pfarrarchiv zu Rottenburg-Ehingen, S. 136, 139; Strauch, a. a. O., S. 4, 34; Reber, Die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei, 1895, S. 382 f.

[4] Vgl. Lange, Katalog der Stuttgarter Gemäldesammlung, 1907, Nr. 80c, S. 73 ff.

empfangend, die ihr der Engel, der sich zur Linken auf ein Knie niedergelassen hat, bringt. Öffnet man den Altar, so stellt sich auf dem Mittelbild in reicher Landschaft, die auf den Goldgrund verzichtet und blauen Himmel mit ziehenden Wolken zeigt, die Auferstehung Christi dar. Christus steht vor der Grabkammer, während die Wächter, die zu beiden Seiten von ihm symmetrisch geordnet sind, soeben aus dem Schlafe emporfahren. Im Hintergrunde sieht man Christus als Gärtner und die drei Frauen, die zum Grabe wandeln. Auf dem rechten Flügel ist die Begegnung Christi mit seiner Mutter, auf dem linken der ungläubige Thomas, im Hintergrunde das Pfingstfest dargestellt. Die Einheitlichkeit des Raumes auf Mittelbild und Flügeln ist nicht gewahrt. Die Typen, die starke Betonung der Landschaft, sogar die Anlage des Altares als Triptychon — im Gegensatze zu den in Schwaben häufigeren Schreinaltären —, weisen darauf hin, daß der Altar von einem niederländischen, bei Dirk Bouts geschulten Meister, und zwar einem älteren Genossen seines Sohnes Albrecht, gefertigt wurde. Eine dem Albrecht Bouts († 1549) zugeschriebene kleine Wiederholung der Auferstehung besitzt das Mauritshuis im Haag [1]; beide Werke dürften Wiederholungen einer eigenhändigen, späten Schöpfung des Dirk Bouts sein.

Während Mechtild von Rottenburg aus das Land mit Kunstwerken schmückt, sind ihr Schwager, Graf Ulrich der Vielgeliebte, in Stuttgart, und ihr Sohn Eberhard in Urach nicht minder bedacht, neue Kirchen und Schlösser zu errichten und auf das prächtigste auszustatten. Ulrich ist trotz den schweren Kriegen, die seine Regierungszeit erfüllen, von regem Baueifer beseelt, der vor allem seiner Hauptstadt zu statten kommt. Sein Baumeister ist Aberlin Jörg [2], der von 1443 bis zu seinem Tode im Jahre 1492 in wirtenbergischen Diensten nachweisbar ist, hauptsächlich von Ulrich, doch auch schon früh von Eberhard beschäftigt, und nicht minder gelegentlich in den benachbarten Reichsstädten, wie Weil der Stadt, Rottweil, Heilbronn und Gmünd tätig. Viele Kirchen des Landes sind von ihm errichtet, darunter bedeutende Schöpfungen der spätgotischen schwäbischen

[1] Vgl. v. Baldass, Eine altniederländische Auferstehung Christi, Kunstchronik, 1921, S. 644 ff.

[2] Vgl. Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer, Württembergische Vierteljahrshefte, 1882, S. 102 ff. — Die Kunstdenkmale in Württemberg, I, 1889, Klemm, Baumeister und Bildhauer im Neckarkreis, S. 554 f.

Baukunst. Er bevorzugt den Typus der unreinen Hallenkirche von gedrückten Verhältnissen, mit drei Schiffen, von denen das mittlere die seitlichen an Höhe oft bedeutend überragt, ohne doch einen eigenen Lichtgaden zu besitzen; vielmehr werden alle drei Schiffe von einem einzigen mächtigen Dache bedeckt, das eines der auffallenden Merkmale altwirtenbergischer Städte bildet; die Seitenschiffe schließen gegen Osten meist platt; der langgestreckte Chor ragt weit über sie hinaus. Zwischen den Seitenschiffstreben werden Kapellen eingezogen; der Querschnitt der Gewölbe nähert sich dem der Tonne; die Rippen in meist netzförmiger Anordnung sind nicht struktiv bedingt, sondern lediglich aus dekorativen Gründen der Wölbung vorgelegt; neben den von älteren Bauten übernommenen, in der ursprünglichen Anlage stets paarweise geordneten Chortürmen ist der einfache Westturm sehr beliebt. Das früheste größere Werk des Aberlin Jörg ist die Alexanderkirche in Marbach (1450 bis nach 1481); ihr folgt die Kirche in Wildberg, an deren Chor er 1467 arbeitet. Seine Haupttätigkeit entfaltet er in Stuttgart. Hier leitet er vor allem den Ausbau der Stiftskirche fast bis zu deren Fertigstellung, die erst in das Jahr 1495 fällt. An dem Apostel-tor, dessen Vollendung er nicht mehr erlebt, erscheint er auch als Bildhauer. Infolge des langsamen Fortschreitens der Arbeiten an der Stiftskirche bleibt dem Meister Zeit, auch andere Bauten in Stuttgart aufzuführen. In der Eßlinger Vorstadt errichtet er, an Stelle einer kleinen Kapelle, 1470—1474 die Leonhardskirche (Turm erst 1491 vollendet), nordwestlich vor der Stadt seit 1471 das 1493 vollendete Dominikanerkloster mit seinem Kreuzgang; die Kirche, der Mutter Gottes geweiht (jetzt Spitalkirche), zeigt gleich der Leonhardskirche ausnahmsweise die strenge Hallenform mit gleich hohen Schiffen; die schöne Empore im Inneren war ursprünglich mit Figuren geschmückt; das aus dem Zeichen Syrlins abgeleitete Zeichen des hier 1479 tätigen Bildhauers kommt noch 1499 am Südportal der Klosterkirche in Blaubeuren vor[1]. Weitere Werke, die Aberlin Jörg im Auftrage des Grafen Ulrich schafft, sind der Chor der Kirche in Dettingen, OA. Kirchheim (1444)[2], die Stadtkirche in Cannstatt (1471—1506), der Umbau

[1] Vgl. Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, S. 100, Abb. S. 19.
[2] Vgl. Die Kunstdenkmale in Württemberg, Christ, OA. Kirchheim, 1921, S. 82 ff.

des Dominikanerinnenklosters in Lauffen a. N. (1474—1476), das mit seinem Zeichen versehene Langhaus und wohl auch der Westteil des Chores der bereits 1443 begonnenen Stadtkirche in Balingen[1]. In Eberhards Landesteil errichtet er gleichzeitig den Chor der Stadtkirche in Markgröningen (um 1472), die Kirchen in Aidlingen, OA. Böblingen (um 1487) und Münchingen, OA. Leonberg (1488). In den siebziger Jahren scheint er an der Frauenkirche in Rottweil tätig zu sein. Den Chor der Kilianskirche in Heilbronn[2] vollendet er 1487, die Marienkirche in Ennetach baut er seit 1491, an der Stadtkirche in Weil der Stadt ist er 1492, an der Heiligkreuzkirche in Gmünd etwa gleichzeitig tätig.

Minder als dem Kirchenbau kann sich Ulrich der Vielgeliebte der Förderung weltlicher Schöpfungen widmen. Unter seiner Regierung ersteht das 1435 begonnene Herrenhaus auf dem Markte in Stuttgart[3]; sein steinernes Standbild (Abb. 35), ursprünglich außen in einer Nische des Mittelgeschosses aufgestellt, befindet sich heute in den Stuttgarter Kunstsammlungen, die auch sein steinernes Wappen von dem 1478 errichteten Hauptstätter Tor in Stuttgart[4], sowie zwei kleine Altarflügel mit den Bildnissen des Grafen und seiner drei Gemahlinnen, Margarete von Kleve († 1444), Elisabeth von Bayern-Landshut († 1451) und Margarete von Savoyen († 1479), auf der Innenseite, den Darstellungen der Heiligen Katharina und Barbara auf der Außenseite, bergen. Die Enzbrücke bei Bietigheim läßt er 1456—1467 neu errichten. In Bietigheim, am Waschhaus, ist sein geviertes Wappen mit der Jahreszahl 1472 angebracht[5].

Die Kunsttätigkeit Ulrichs des Vielgeliebten wird an Umfang und Bedeutung von den Schöpfungen, die sein Neffe Eberhard im Bart veranlaßt, noch weit übertroffen. Eberhard, geboren 1445, tritt im Jahre 1459 das Erbe seines Vaters an und behält seinen Wohnsitz zunächst in Urach, bis er, nach dem Tode seines Oheims und der kurzen Regierung Eberhards des Jüngeren, Herrscher des gesamten Landes geworden, 1482 nach Stuttgart übersiedelt.

[1] Vgl. Die Kunstdenkmale in Württemberg, Paulus, Schwarzwaldkreis, 1897, S. 16.

[2] Vgl. v. Rauch, Baugeschichte der Heilbronner Kilianskirche, Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. XXIV, 1915, S. 231 f.

[3] Vgl. Bach, Ulrich der Vielgeliebte und seine Residenz Stuttgart. Stuttgart. Neues Tagblatt v. 14. März 1899.

[4] Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 205 f.

[5] Vgl. Die Kunstdenkmale in Württemberg, I, Paulus, Neckarkreis, 1889, S. 68 ff.

Was sich von den Schöpfungen Eberhards erhalten hat, sind gleichfalls überwiegend Bauwerke. Wenngleich Altwirtenberg von einem eigentlichen Bildersturm verschont bleibt, so werden in den ersten Jahren der Reformation doch immerhin sehr viele Altarbilder und -schnitzwerke beseitigt. Hingegen bleiben die Denkmäler der Baukunst und auch die meisten Schöpfungen der dekorativen Steinplastik in der Hauptsache unberührt. So vermögen heute nur sie noch eine ausreichende Vorstellung von dem Kunstreichtum des Landes zu geben. Von der Tätigkeit des Aberlin Jörg im Dienste Eberhards war oben die Rede. Sein wichtigstes Werk nach der Wiedervereinigung der Landesteile ist die Vollendung der Stuttgarter Stiftskirche. Eberhards Hofbaumeister aber ist nicht Aberlin Jörg, sondern Peter von Koblenz[1], zwischen 1479 und 1501 nachweisbar. Sein erstes Werk in Schwaben ist die Amanduskirche in Urach, die Eberhard zugleich mit einem Chorherrnstift 1479 errichtet. Diese Kirche unterscheidet sich vom Typus der Kirchen des Aberlin Jörg dadurch, daß sie eine Basilika ist; die Streben sind auch hier größtenteils eingezogen, so daß längs den Seitenschiffen Kapellen entstehen. Peter von Koblenz ist ferner der Schöpfer der 1486 errichteten Andreaskapelle und wohl auch der gleichzeitig geweihten neuen Kirche der Kartause Güterstein[2]. Kirche und Kapelle werden mit neuen Altären auf das reichste ausgestattet. Hier werden auch die noch vor dem 1482 erfolgenden Tode Mechtilds vollendeten Grabmäler seiner Eltern aufgestellt. Im Jahre 1554, da Herzog Ulrich das Kloster abbrechen und die fürstlichen Särge in die Tübinger Stiftskirche überführen läßt, wird von den sämtlichen Kunstwerken Gütersteins lediglich die Grabplatte der Pfalzgräfin Mechtild gerettet. Das Bildnis[3], das die Verstorbene jugendlich, in weichem, schön gefaltetem Gewande darstellt, ist zwar nicht ähnlich, aber ein bedeutendes Kunstwerk, etwa der siebziger Jahre. Außer in Güterstein begegnet uns Peter von Koblenz als Baumeister des Chores der Stadtkirche in Münsingen (1485—1497), der Stiftskirche in Weilheim u. T. (seit 1489)[1], des Kreuzganges des Klosters Hirsau (um 1491), des Chores und

[1] Vgl. Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer, Württembergische Vierteljahrshefte, 1882, S. 108 ff. — Die Kunstdenkmale in Württemberg, I, 1889, Klemm, a. a. O., S. 558. — Nach Mitteilung von Herrn Dr. Christ ist Peters Zeichen zuerst am Passauer Dom zu finden.

[2] Vgl. Beschreibung des OA. Urach, 1909, S. 590.

[3] Vgl. Westermayer-Wagner-Demmler, Die Grabdenkmäler der Stiftskirche in Tübingen, 1912, S. 345.

der Kapellen der Stiftskirche in Dettingen, OA. Urach. Sein Hauptwerk aus den neunziger Jahren ist der Neubau der einschiffigen Klosterkirche in Blaubeuren mit dem köstlichen Chore (1491—1499)[2]. Im Unterlande läßt Eberhard nach seiner Übersiedlung nach Stuttgart die Kirchen in Eltingen (1487—1495), Heutingsheim (seit 1487) und Schwieberdingen (1495) von ihm errichten. Von Gehilfen Peters scheinen die Kirchen in Gerlingen, Nußdorf, OA. Vaihingen, und Schorndorf ausgeführt. Peters und eines nur aus seinem Zeichen bekannten Bildhauers gemeinsames Werk ist endlich auch der schöne Christophorusbrunnen in Urach, den Eberhard wohl nach dem Vorbild des Rottenburger Brunnens 1495, unmittelbar nach Annahme der Herzogswürde, errichten läßt[3]. Der Grundriß ist aus der Vierung gebildet, der Aufbau vollzieht sich demgemäß mit vier schlanken Eckpfeilern; in den Nischen des mittleren Geschosses sieht man vier gewappnete Ritter, darüber steht der heilige Christophorus. Das Ornament zeigt, mit dem des Rottenburger Brunnens verglichen, deutlich die Umsetzung der streng architektonischen in vegetabilische Formen.

Nur für einen großartigen Kirchenbau, die erste bedeutende Schöpfung nach dem Regierungsantritt Eberhards, scheint Peter von Koblenz nicht verantwortlich zu sein, nämlich für die Stiftskirche in Tübingen. Wie die Gründung der Universität im Jahre 1477 vor allem ein Werk der im nahen Rottenburg wohnenden Mutter des Grafen, der Erzherzogin Mechtild, ist, so sucht sie selbständig vielleicht auch den Baumeister für den Neubau der Tübinger Stiftskirche; anscheinend ist es keiner der in den Stammlanden sonst tätigen Meister. Die Errichtung beginnt 1470. Als Gehilfe, seit 1478 anscheinend als Nachfolger des Hauptmeisters, begegnet uns Hans Augstaindreher aus Wiesensteig, der auch als Bildhauer der Apostel im Inneren des Chores nachgewiesen werden kann, die den Blaubeurer Chorapostеln als Vorbilder dienen. Der Bau selbst trägt durchaus die Merkmale der Hallenkirchen des Aberlin Jörg; er gehört zu den wenigen, deren Lettner noch unversehrt erhalten ist. Im Kloster

[1] Vgl. Die Kunstdenkmale in Württemberg, Christ, OA. Kirchheim, 1921, S. 193 ff.
[2] Vgl. Die Kunstdenkmale in Württemberg, Baum, OA. Blaubeuren, 1911, S. 13 ff.
[3] Vgl. Beschreibung des OA. Urach, 1909, S. 516. Der Brunnen befindet sich seit 1905 in den Stuttgarter Kunstsammlungen. Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 230 ff.

Bebenhausen, das in den Tagen Eberhards unter wirtenbergische Oberhoheit kommt, wird nach 1470 das Winterrefektorium neu erbaut; auch läßt das Kloster 1492—1501 in Tübingen nahe der Stiftskirche seinen schönen Pfleghof errichten. Eines der letzten kirchlichen Bauwerke, dessen Errichtung auf Eberhard zurückgeht, ist das von ihm besonders geliebte kleine Petersstift, das er 1492 neben seinem Schlößlein und dem nach seiner Rückkehr von Palästina gepflanzten Weißdorn auf dem Einsiedel anlegt. Es brennt 1580 völlig nieder; seine Steine werden für den Bau des Collegium illustre in Tübingen verwendet.

Neben den kirchlichen gewinnen nun auch die weltlichen Bauten ihre besondere Bedeutung. Im Schlosse zu Urach läßt Eberhard zur Feier des Einzuges seiner Gemahlin Barbara Gonzaga (14. Juli 1474), den Goldenen Saal erbauen; er erhält eine stattliche Balkendecke, die im Anfange des 17. Jahrhunderts unter Herzog Johann Friedrich durch üppige Renaissancesäulen gestützt wird, sowie als Wandschmuck das sich wiederholende Zeichen Eberhards, den Palmbaum mit dem Wahlspruch Attempto. Ganz nach seinem Geschmacke, und zwar in italienischem Stil, mit flachem Dache, ist auch sein Schlößlein auf dem Einsiedel gehalten[1]. Den Einfluß Italiens verrät auch die Anlage der Liebfrauenvorstadt in Stuttgart, durch die das neue Dominikanerkloster in den Stadtbereich bezogen wird, des Gebietes zwischen Graben, Gartengasse und See. Es ist die erste renaissancemäßige Stadtanlage in Deutschland mit geraden, sich in etwa gleichen Abständen nahezu rechtwinklig schneidenden Straßen, der Anfang jener Gebundenheit des Stadtgrundrisses, die später in Freudenstadt und Ludwigsburg, in Mannheim und Karlsruhe folgerichtig ausgebildet wird[2]. In Tübingen ist außer der Universität auch die prächtige, alte, 1482—1489 erbaute Neckarbrücke[3] Eberhards Werk.

Von Schöpfungen der Steinbildnerkunst haben sich aus der Zeit Eberhards, abgesehen von der Sindelfinger Widmungstafel, dem Grabstein seiner Mutter und dem Uracher Brunnen, in der Hauptsache drei größere Folgen erhalten: erstens

[1] Vgl. Baum, Einsiedel, Tübinger Blätter 1905, S. 35 ff.
[2] Vgl. Baum, Die deutsche Stadt, Süddeutschland, 1912, S. 22.
[3] 1900 durch einen Neubau ersetzt. Ansicht der alten Brücke in den Tübinger Blättern 1899, S. 10 ff.

die Chorapostel des Hans Augstaindreher, die Lettnerfiguren und die schönen Bildwerke außen an den Chorstreben der Stiftskirche in Tübingen, aus den siebziger und achtziger Jahren; zweitens die reiche Ausstattung der Blaubeurer Kirche, Chorapostel, Lettnerbildwerke (seit 1810 in Oberdischingen), die Standbilder (seit 1864 in den Kunstsammlungen zu Stuttgart), sowie Südportalfiguren[1], Werke hauptsächlich des Meisters Anton und des oben erwähnten, auch in der Stuttgarter Hospitalkirche beschäftigten Syrlinschülers, drittens der Statuenschmuck des Aposteltores des Aberlin Jörg und die Lettnerbruchstücke der Stuttgarter Stiftskirche, die beiden zuletzt genannten Folgen aus den neunziger Jahren. Hierzu gesellt sich noch eine Anzahl weiterer einzelner Bildwerke, hauptsächlich Grabmäler. Der Stil dieser Schöpfungen ist so wenig geschlossen, daß von einer einheitlichen, ganz Wirtenberg umfassenden, dem festen Schulverband der Bauhütten des Aberlin Jörg und Peter von Koblenz entsprechenden Bildhauerschule nicht gesprochen werden darf. Immerhin scheint sich um die Stuttgarter Arbeiten eine wirtenbergische Schule im engeren Sinne zu ordnen. Ihre Werke zeigen einen Stil von größerer Weichheit und Dekorationsfreudigkeit als die Ulmer Plastik und nähern sich in ihrer Art mehr dem Heilbronner Stil, der in Stuttgart durch die 1501, nicht lange nach Eberhards Tode, gefertigte Kreuzigungsgruppe des Hans Seyfer vor S. Leonhard[2], vertreten ist. Diesen Stil zeigt auch die Holzbildnerei, die in der Gegend Stuttgarts am besten durch die Altäre der Veitskirche in Mühlhausen a. N., außerdem durch zahlreiche verstreute Figuren gekennzeichnet wird, von denen einige das Landesmuseum birgt[3].

Im übrigen sind in Altwirtenberg sehr wenige von den vielen Altarstiftungen Eberhards auf unsere Tage gekommen; die Stiftskirchen in Tübingen, Urach und Stuttgart haben ihren Altarschmuck fast ganz verloren[4]; in der einst überaus

[1] Vgl. Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, S. 99 ff. Stilistisch verwandt die Figuren am Heiligen Grabe der Reutlinger Marienkirche.

[2] Das Original jetzt in der Hospitalkirche. Über Seyfer vgl. v. Rauch, Meister Hans Seyfer, Monatshefte für Kunstwissenschaft, III, 1909, S. 504.

[3] Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.-18. Jahrhunderts, 1917, S. 233 ff.

[4] Die in den Kapellen der Stuttgarter Stiftskirche erhaltenen Steinaltäre und das Triptychon der Tübinger Stiftskirche, sowie auch Schaffners Grabtafel des Bürgermeisters Welling aus der Stuttgarter Dominikanerkirche, heute in der Kunsthalle zu Hamburg (Nr. 220), stammen aus der Zeit nach Eberhards Tode.

reichen Klosterkirche von Blaubeuren ist wenigstens der Hochaltar von 1493, 94 erhalten, eines der stattlichsten Werke zwar der schwäbischen, doch nicht der wirtenbergischen Kunst; die Bildwerke der Innenseite der Innenflügel zeigen oben zwei bildnismäßig aufgefaßte Darstellungen; alte Überlieferung will in dem einen den Abt Fabri, in dem anderen Eberhard im Bart als Stifter des Altares erblicken. Häufiger als die Altaraufsätze haben sich schöne Gestühle aus der Zeit Eberhards erhalten: in Urach Eberhards Betstuhl von 1472, Gestühle in der Tübinger Stiftskirche und in Aidlingen, sowie jenes der Stuttgarter Hospitalkirche von Hans Ernst von Böblingen, 1490, und Conrad Zolner und Hans Haß, 1493, endlich Sürlins d. J. Chorgestühl (1493) und Dreisitz (1496) in der Klosterkirche zu Blaubeuren. Was an Resten heimischer Malerei aus den Tagen Eberhards in Altwirtenberg bewahrt ist, läßt sich noch nicht genau übersehen. Die Gemälde des Blaubeurer Altares, an deren Fertigstellung viele Hände beteiligt sind, tragen überwiegend ulmischen Charakter[1]. Eine eigene Stuttgarter Malerschule, liebenswürdiger und weniger auf das Monumentale gerichtet als jene von Ulm, begegnet uns in den Flügeln des Altares von Stetten i. R. und einem Staffelbilde aus Ehningen OA. Böblingen in den Stuttgarter Kunstsammlungen, sowie in den Altarbildern der Kirche in Mühlhausen a. N. Vielleicht dürfen auch die Miniaturen im Gebetbuche Eberhards in der Stuttgarter Landesbibliothek (Hofbibliothek Brev. Q. Nr. 1) als heimische Arbeit gelten. Endlich möge noch zweier kunstgewerblicher Arbeiten aus der Zeit Eberhards gedacht sein, seines bisher in Bebenhausen aufbewahrten Schwertes und der Ehrentafel, einer Bleiplatte mit Kupfereinlage, die von der Universität Tübingen wohl unmittelbar nach seinem Ableben im Chore der Stiftskirche aufgestellt wird. Sie zeigt in farbiger Ätzung sein Zeichen, den Palmbaum, mit dem Wahlspruche Attempto, darunter das herzogliche Wappen. Um die Platte zieht sich eine Inschrift mit folgendem Wortlaut: Illustrissimus et tã sapĩa quam honestate vita excelsus Eberhardus Dei grã primus dux Wirtembergensis et de Teck Ac Comes Montis Peligardi Fũdator huius scholae Obijt die s. Mathie apli Año dñi 1496. Sein Grabmal, das sich auf dem Einsiedel befand, ist zerstört.

[1] Vgl. Voegelen, Studien zum Hochaltar v. Blaubeuren, Monatsh. f. Kunstwissenschaft, VII, 1913, S. 48 ff.

Das Zeitalter Eberhards im Bart ist eine der an Kunstschöpfungen reichsten Epochen der wirtenbergischen Geschichte. Ist gleich nur die Architektur im ganzen unversehrt, von den Gemälden und Bildwerken hingegen lediglich ein kleiner Rest erhalten, der vorhandene Bestand genügt zu der Erkenntnis, daß die Stärke des Kunstlebens der Spätgotik in Wirtenberg von keinem anderen Zeitalter übertroffen wird.

# DIE BILDWERKE DER SAMMLUNG SCHNELL IN RAVENSBURG

In der Sammlung des Bildhauers Theodor Schnell besitzt die Stadt Ravensburg ein Museum, um das viel größere Gemeinden sie beneiden dürfen. Die Sammlung, von dem Vater des jetzigen Besitzers angelegt, von ihm selbst eifrig gepflegt und in früheren Zeiten, da das Sammeln noch nicht allgemein als Sport betrieben wurde, beträchtlich vermehrt, umfaßt viele Hunderte von Bildwerken, Gemälden und kunstgewerblichen Gegenständen. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, unter denen eine Mutter Gottes aus der Werkstatt des Luini hervorgehoben sei, sind die Stücke in Oberschwaben erworben; die meisten von ihnen sind auch dort entstanden. So trägt die Sammlung Schnell das Gepräge eines Heimatmuseums, und zwar mit seinen besonderen Vorzügen: der Besitzer hat die Kunstwerke nicht um eines vermeintlichen Qualitätswertes willen, sondern als zu verehrendes Erbe der Vergangenheit seiner Heimat gesammelt.

Theodor Schnell gehört zu der Art von Sammlern, die nicht nur gefühlsmäßige Liebe, sondern auch Verständnis für alte Kunst besitzt. Wandert man mit ihm durch die Räume seines Hauses — sie fassen die Schätze nicht, so daß ein Teil im städtischen Waghaus untergebracht werden muß —, so erlebt man Stunden reicher Anregung und Freude. Da gibt es kein noch so unscheinbares Bild oder Krüglein, für das der Besitzer nicht ein verständnisvolles Wort hätte. Doch weiß er gut, daß der Wert vieler Stücke vor allem auf der Verbindung mit dem heimischen Boden beruht. Leider hat er, frei von historischer Fachgelehrsamkeit, auf die Feststellung der genauen Herkunft der meist von kleinen schwäbischen Händlern erworbenen Stücke keinen Wert gelegt. Indes ist sicher, daß sie zu einem großen Teile aus einem engen Kreise um Ravensburg stammen. Nur unter den Arbeiten des 18. Jahrhunderts dürften viele bayrisch sein.

Naturgemäß gibt eine derartige Sammlung, die nicht nach „Namen“ zusammengestellt ist, mehr Rätsel auf als eine jener schnell fertigen modernen Kollektionen, deren Bestände mit Gewährbrief vom Händler bezogen werden. Was die Sammlung Schnell an Werken der oberdeutschen Barockmalerei und der Keramik

birgt, kann nicht in diesem Zusammenhange dargelegt werden. Hier begnügen wir uns mit einem Überblick über die Bildwerke. Ihr Material ist, sofern nichts anderes angegeben wird, Lindenholz.

Das älteste Stück ist eine thronende Mutter Gottes (Höhe 0,32 m) mit auf ihrem Knie stehendem, bekleidetem Kinde, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Sie gehört zu einem zwischen 1300 und 1400 häufigen Typus, von dem sich in Oberschwaben und der Schweiz zahlreiche Beispiele erhalten haben, so in den Sammlungen von Stuttgart und Zürich, in Oberstadion, Sarnen, Rindernbüel bei Emmeten[1]. In dem vom Geiste der Mystik stark erfüllten Oberschwaben besonders häufig sind auch die Darstellungen des Erbärmdebildes, des stehenden Erlösers mit Wundmalen; die Sammlung Schnell birgt mehrere von ihnen. Von zwei Darstellungen der stehenden Mutter Gottes mit dem Kinde ist die eine, aus Sontheim bei Heilbronn stammend (Höhe 1,20 m), ein lehrreiches Beispiel des plastischen Stiles um 1420, mit Röhrenfalten, die in ihrer Klarheit an Orgelpfeifen erinnern, und festen, runden Schwingungen. Eher bayrischen Ursprungs dürften die leidenschaftlich trauernden Maria und Johannes von einer Kreuzgruppe sein (Höhe je 0,56 m), während zwei knieende Leuchterengel (Höhe je 0,38 m) schwäbische Lieblichkeit und Milde zeigen.

Einige gute Arbeiten vertreten die Kunst der Übergangszeit der Mitte des 15. Jahrhunderts, die in Schwaben durch die Namen der Bildner Multscher, Greczinger, Hans Strigel und Wolfartshauser gekennzeichnet wird. Eine stattliche hl. Barbara (Höhe 1,42 m) steht der Art Multschers nicht fern. Ein Vesperbild aus Speckstein (Höhe 0,30 m) mit Resten blauer Fassung setzt eine Stilüberlieferung fort, die uns etwas früher in dem Bruchstück einer alabasternen Krönung Mariä im Schlosse Zeil begegnet[2]. Ein stämmiger Apostel mit Vollbart und Lockenhaupt (Höhe 1,15) zeigt die Auswirkung des Stiles des Scharenstetter Altares; auf der gleichen Entwicklungsstufe steht eine hl. Ursula aus Biberach in der Rottweiler Sammlung. Zeugnisse verwandten Stilwollens sind eine stehende Mutter Gottes in gut erhaltener Fassung (Höhe 1,10 m) und ein

[1] Vgl. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, 1921, S. 48 f.

[2] Vgl. Swarzenski, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts, Städeljahrbuch, I, 1921, S. 195, Abb. 13.

stehender Johannes Ev. (Höhe 1,34). Den Abschluß dieser Epoche kennzeichnen eine stehende Mutter Gottes (Höhe 0,98 m) und eine hl. Barbara (Höhe 0,98 m) in der Kopfbildung und dem ruhigen Fließen der Gewandfalten mit einzelnen Figuren des Churer Hochaltares verwandt, der 1492 von dem Ravensburger Jakob Ruß geschaffen wurde. Ein Beispiel des Erfindungsreichtums der Spätgotik gewähren zwei Standbilder des hl. Sebastian. In beiden Fällen lehnt der Heilige sich an einen Baum, so daß die Beine entlastet in jener unsicheren Stellung verharren, die für Schongauers Sebastian bezeichnend ist. Im übrigen aber, welche Fülle der Gegensätze. Die eine Figur (Höhe 1,10 m), aus der Günzburger Gegend, ganz unbekleidet, scheint nur um des bewegten, aber sehr klar gezeichneten Umrisses willen gestaltet[1]. Hingegen ist das andere Bildwerk (Höhe 0,98 m), aus Ertingen, rein auf Stimmungswirkung angelegt[2]. Der sich krampfende Körper, die schmerzverzerrten Mienen stehen in gleicher Weise, wie die Unruhe der Haare und Gewandfalten, im Dienste eines starken seelischen Ausdruckes. Vergleicht man die Haltung des Oberkörpers und Hauptes mit der verwandten Haltung des sterbenden Sklaven des Michelangelo (im Louvre), so fällt auf den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen der Übersinnlichkeit nordischer Spätgotik und der Diesseitigkeit südlicher Renaissance ein helles Streiflicht.

An Bildwerken der letzten Gotik, um und nach 1500, ist die Sammlung Schnell sehr reich. Darstellungen der Anna Selbdritt und der Mutter Gottes, sowie Kreuzgruppen lassen, gleich den erwähnten Sebastiansstatuen, die Vielfältigkeit spätgotischen Gestaltens selbst innerhalb eines kleinen Landstriches erkennen. Man mag noch so viele Wiedergaben des gleichen Gegenstandes neben einander stellen, die Form wechselt, innerhalb bestimmter, ziemlich enger Ausdrucksgrenzen, ständig. Die Mutter Anna z. B. erscheint bald stehend, bald sitzend; einmal hält sie beide Kinder auf den Armen (so eine stehende Anna, die Verwandtschaft mit Schaffners gemalter Darstellung auf dem Wasseralfinger Altar (Abb. 60) zeigt), ein andermal spielt das sitzende Christkind mit der stehenden Maria (Höhe 0,60 m), ein drittes Mal wird die Gruppe noch durch den Johannes-

[1] Vgl. Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik, 1922, S. 9, Abb. 80.
[2] Vgl. Gröber, a. a. O., S. 5, Abb. 36.

knaben bereichert (Höhe 0,65 m). Unter den Muttergottesbildern mag einer stehenden Maria mit vielen Knitterfalten (Höhe 1,24 m) der Preis gebühren. Man muß diese Figur einer fränkischen aus dem weiteren Umkreise des Veit Stoß (Höhe 1,80 m) gegenüberstellen, um die oberschwäbische Weichheit in Haltung, Faltenspiel und Mienenausdruck zu erfassen, die auch dem Relief eines Todes Mariä (Höhe 0,42 m) das Gepräge gibt. Aus dieser Unbestimmtheit heraus strebt nach klarerer und einfacherer Formgebung, gemeinsam mit anderen Meistern, der Biberacher Jörg Kändel, von dessen Werkstattart eine Krönung Mariä (Höhe 0,95 m, Abb. 73) eine Vorstellung gibt: Maria kniet betend, von Engeln umringt, auf Wolken; ihr Gewand bildet fast symmetrisch fallende gratige Falten. Ähnlich eine kleine Heimsuchung (Höhe 0,37 m). Mehr in der Art der Bildwerke des Martin Schaffner hält sich eine knieende Schmerzensmutter (Höhe 0,55 m); eine knieende Magdalena in den Stuttgarter Sammlungen[1] mit ähnlichen gratigen Falten bildet eine Art Gegenstück zu ihr.

Nicht nur bildnerisch, sondern auch in ikonographischer Hinsicht ist die große Zahl der in der Sammlung vertretenen Heiligen belangvoll; außer den bekannteren, von denen mehrere Darstellungen sich finden, wie den beiden Johannes, Petrus, Maria Magdalena, Katharina, Barbara, Margareta, auch Jakobus d. Ä., Georg, Michael, Christophorus, Sebastian, Alban, Hiob (als Vorbild des Schmerzensmannes), Veronika, Helena. Ein hl. Christophorus (Höhe 1,20 m), dessen Herkunft aus Schwaben zweifelhaft scheint, beschließt die Reihe dieser spätgotischen Bildwerke.

Schnells Vorliebe gilt dem 17. und 18. Jahrhundert. Seine Bildwerke aus dieser Zeit können mit den Beständen jedes deutschen Museums wetteifern. Wenn wir auch heute von den Barockmeistern weniger wissen als von den Bildnern der Gotik: der Wert ihrer Leistung ist darum nicht geringer. Man kann die stilistische Entwicklung fast von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verfolgen. Das späte 16. Jahrhundert ist mit anscheinend bildnismäßigen Büsten der Heiligen Ignatius von Loyola und Petrus Canisius, die Zeit um 1600 mit einer in starkem Kontraposto bewegten Engelsfigur vertreten. Die Entwicklung des 17. Jahrhunderts

[1] Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 200.

läßt sich an einer Reihe von Muttergottes- und Michaelsbildern ablesen. Seiner Mitte gehört eine schwungvolle Himmelfahrt Mariä (Höhe 1,20 m) an. Ein kleiner hl. Sebastian (Höhe 0,41 m) in der Art des Franz Ignaz Günther läßt das Nachklingen der gotischen Bewegung im Rokoko erkennen. Wohl Egid Quirin Asam ist eine anmutige Mutter Gottes aus gebranntem Ton zuzuschreiben[1]. Als Meister eines silbernen Tabernakelaufsatzes mit der Mutter Gottes zwischen zwei knieenden Dominikanerheiligen, einer feinen, mit der Augsburger Beschaumarke und dem Stempel IL versehenen Arbeit, darf wohl der Augsburger Goldschmied Jakob Lutz[2] gelten. Vier ausdrucksvolle Apostelköpfe sind Werke des Roman Anton Boos.

Wer sich mit oberdeutscher Kunst beschäftigt, wird in der Sammlung Schnell, die jedem Kunstfreunde zugänglich ist, reiche Belehrung finden. Möchte ein freundliches Geschick sie dem Orte erhalten, in dem sie entstanden ist. Verschleppt und aus ihrem jetzigen Zusammenhange herausgerissen, büßten die Kunstwerke jenen nicht zu unterschätzenden Teil ihrer Wirkung ein, der auf ihrer Bodenwüchsigkeit beruht. Hingegen trägt die Sammlung in Ravensburg das Gepräge der Notwendigkeit. Einerseits ergänzt sie auf das glücklichste die benachbarten städtischen Museen in Konstanz, Überlingen und Biberach und die prächtigen Schloßsammlungen in Heiligenberg, Wolfegg und Zeil. Anderseits aber, und dies ist wesentlich, gebührt sie dem Mittelpunkt des südlichen Oberschwabens, der an stolzen Bauwerken der Vergangenheit reich ist, doch arm an beweglichen Denkmälern.

[1] Vgl. Feulner, Münchener Barockskulptur, 1922, S. 3, Tafel 11
[2] Vgl. Werner, Augsburger Goldschmiede, 1913, S. 12.

# NEUE FORSCHUNGEN ÜBER DIE STRIGEL

Der Künstlerfamilie der Strigel gilt eine Abhandlung von F. X. Weizinger in der Festschrift des Münchener Altertumsvereins, 1914. Weizinger konnte sich auf die Vorarbeiten von Bode und Robert Vischer im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1881 und 1885, im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1888, und im Allgäuer Geschichtsfreund, 1888/91, stützen, die er erheblich bereicherte. Inzwischen hat sich der Stoff abermals derart vermehrt, daß eine erneute Feststellung des Standes unserer Kenntnis über die Memminger Malerei angebracht scheint[1].

Das erste als Künstler nachweisbare Glied der Familie ist ein Hans Strigel, der 1433 zuerst erscheint und 1461 als verstorben erwähnt wird. Wir besitzen von ihm in Zell im Allgäu einen bezeichneten, 1442 datierten Altar, der im Schrein die Standbilder der Mutter Gottes zwischen Barbara und Stephanus zeigt, während auf den Flügeln innen auf Goldgrund stehende Heilige, außen Geburt Christi und Anbetung der Könige zu sehen sind. Hans ist als Bildner weiter fortgeschritten, denn als Maler. Mit dem Zeller Altar eng verwandt sind der auch in der Anordnung gleichartige, 1438 datierte Altar in Berghofen bei Sonthofen und ein gleichfalls aus Zell stammender Prozessionsaltar im Bayrischen Nationalmuseum zu München (Katalog Nr. 247). Ob auch die Wandmalereien in der Kirche zu Zell und eine 1445 datierte Kreuzgruppe in der Memminger Martinskirche dem Hans Strigel zugeschrieben werden dürfen, bedarf noch der Untersuchung.

Die Stuttgarter Gemäldesammlung besitzt seit 1909 einen Altarflügel, der mit seinem Gegenstück sich einst in der Waldburgischen Sammlung zu Wurzach[2] befand, mit dieser während der Revolutionskriege nach London geflüchtet wurde und in ihrem Katalog von 1803 mit der falschen Datierung 1438 erwähnt wird. Der erhaltene Flügel zeigt auf der Innenseite die hl. Katharina zwischen den beiden Johannes, auf der Außenseite den Engel der Verkündigung, zu seinen Füßen Stifter mit den Wappen der Montfort und Werdenberg, darunter eine

[1] Vgl. Weizinger, Die Malerfamilie der Strigel, Festschrift des Münchener Altertumsvereins, 1914. S. 99 ff.

[2] Vgl. Beck, Die Truchsessengalerie zu Wurzach, Diözesanarchiv von Schwaben, XX, 1902, S. 118.

Inschrift, deren Schluß lautet: „ . . . a Johanne et Yvone Strigel fratribus de Memmingen“ (Abb. 36, 37). Leider ist die Jahreszahl mit dem anderen Flügel zu Grunde gegangen; sie kann jedoch keineswegs 1438 gelautet haben, wie sich aus dem Stile der Bilder ergibt. Einen Anhaltspunkt für die Datierung liefert die Ermittelung der Stifter. Es sind Graf Hugo von Montfort-Rotenfels und Elisabeth von Werdenberg, deren Eheschließung in das Jahr 1455 fällt[1]. Da mit ihnen ihre vier Söhne und zwei Töchter erwachsen dargestellt sind, so muß die Jahreszahl frühestens 1478 gelesen werden. Nun wissen wir, daß der früher erwähnte Hans Strigel zwei als Künstler tätige Söhne Hans und Ivo hatte. Ivo läßt sich bis 1516 verfolgen; von Hans dem Jüngeren wurde bisher auf Grund einer von Robert Vischer gegebenen Mitteilung fälschlich angenommen, daß 1465 sein Todesjahr sei. Er muß jedoch noch bis mindestens zum Ende der siebziger Jahre gelebt haben. Offenbar von den gleichen Händen wie der Stuttgarter Flügel sind zwei in der Budapester Sammlung (Nr. 706—708) befindliche, aus Mickhausen stammende Flügelgemälde gefertigt (Abb. 38, 39), die außen den Tod Mariä zeigen, innen sechs stehende Heilige mit der gefälschten Inschrift: „und von Hans Schulein B. Zeitblom zu Ulm gemacht 14“. Vielleicht dürfen auch die Wandbilder der Apostel und die Bogenfüllungen in der Memminger Frauenkirche als Werke der Brüder angesehen werden.

Weitere gemeinsame Arbeiten der Künstler sind bisher nicht nachweisbar. Hingegen kennen wir sechs aus den Jahren 1489 bis 1514 stammende, sämtlich für Graubündener Kirchen gefertigte, bezeichnete Schnitzaltäre, die den Namen nur des Ivo Strigel tragen. Der Stil ihrer Flügelbilder ist von jenem der eben betrachteten Gemälde so verschieden, daß man den Hauptanteil an dem Stuttgarter Bilde wohl dem jüngeren Hans Strigel zuweisen darf. Ivos Art ist weichlicher. Sein frühestes Werk, 1489 datiert, steht in S. Agatha in Disentis. Ein Altar aus dem Jahre 1500 befand sich früher in der Kirche in Reams. Ein dritter, 1505 datiert, gelangte neuerdings in die Frankfurter Bartholomäuskirche. In Igels ein Altar aus dem Jahr 1506; ein weiterer, von 1510, befand sich ehemals in Grono. Ivos Hauptwerk ist der große, 1512 entstandene Altar, der aus S. Maria Calanca

[1] Vgl. Vanotti, Geschichte der Grafen von Montfort und Werdenberg, 1845, S. 145 und 509.

in das Historische Museum von Basel kam. 1514 endlich wurde von Ivo gemeinsam mit seinem Schwiegersohn Hans Goldschmid der Altar in der Veitskirche auf dem Tartscher Bühel geschaffen. An diese inschriftlich bezeichneten Arbeiten reiht sich eine Anzahl stilistisch verwandter Altäre, unter denen ein zweiter in Igels, ein Altar aus Almens im Aachener Suermondtmuseum[1], ein dritter in Albions bei Klausen[2], ein weiterer aus Memmingen in der Stuttgarter Altertümersammlung[3] und ein Schrein im Londoner Victoria-and-Albert-Museum (Nr. 192, 1866) genannt seien. Die Bildwerke haben Verwandtschaft mit Ulmer Arbeiten; doch zeigt sich vereinzelt, z. B. auf den Flügeln des Altares auf dem Tartscher Bühel, auch der von Jörg Kändel her bekannte Stil der langgratigen Parallelfalten. Für die Beurteilung der Malerei kommen außer dem Altar in Disentis, der an Stocker erinnert, von Weizinger aber als Frühwerk des Bernhard Strigel in Anspruch genommen wird, vor allem die beiden späten Altäre in Betracht. Beziehungen zu Werkstattarbeiten des Bernhard Strigel sind nicht zu verkennen. Dies gilt besonders auch für die laut Inschrift von Hans Goldschmid gemalte Verkündigung auf der Außenseite des Altares vom Tartscher Bühel. Später hat sich der Stil des Hans Goldschmid von der Art Bernhards entfernt, wie eine voll bezeichnete Verkündigung des Künstlers aus dem Jahr 1535 im Schlosse zu Neuenstein beweist (Abb. 50).

In der dritten Generation sind außer Hans Goldschmid noch zwei Angehörige der Familie in Memmingen künstlerisch tätig, Claus, vielleicht ein Sohn des jüngeren Hans, und Bernhard, wohl ein Sohn des Ivo Strigel. Von Claus haben sich die Reste eines aus Memmingen stammenden, bezeichneten und 1500 datierten Altares in der Münchener Frauenkirche erhalten. Mit ihnen bringt Weizinger a. a. O., S. 115 f., einen aus Chur stammenden, im Basler Historischen Museum befindlichen Altar in Verbindung.

Das berühmteste Glied der Familie Strigel ist Bernhard (geboren etwa 1460, † 1528). Dennoch war auch sein Name jahrhundertelang völlig vergessen, bis

[1] Vgl. Schweitzer, Die Skulpturensammlung im Suermondtmuseum zu Aachen, 1910, S. 47 f., Tafelband II, Nr. 3—5.

[2] Vgl. Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik, 1922, S. 71, Abb. 59.

[3] Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 155 f.

Bode ihn 1880 auf der Rückseite des neuerdings durch Tausch in die Sammlungen des Schlosses Kreuzenstein gelangten Cuspinianbildes entdeckte. Trotz den gründlichen Forschungen von Bode, Robert Vischer und Weizinger sind wir über seine Jugend nur mangelhaft unterrichtet. Weizinger nimmt an, daß die Bilder des Altares von 1489 in Disentis von Bernhard in der Werkstatt Ivos gemalt seien und konstruiert auf Grund dieser Annahme ein Abhängigkeitsverhältnis von Schüchlin. Eher dürfte an Beziehungen zu Stocker zu denken sein. Malerischer, breiter und in der Behandlung der Gelenke bei aller Derbheit lebendiger sind die Flügelbilder des Altares aus der Dreikönigskapelle der Memminger Martinskirche, heute in der Memminger Altertümersammlung (Abb. 40). Mit diesen Gemälden verwandt sind, wie Mina Voegelen[1] nachgewiesen hat, einige Teile des großen, in den Jahren 1493 und 1494 von zahlreichen Künstlern gemeinsam fertig gestellten Blaubeurer Altarwerkes. Bei dieser Arbeit trat Strigel mit Zeitblom in Berührung. Die Folge hiervon ist eine so starke Annäherung beider Künstler, daß für eine Anzahl von Werken beide mit gleich guten Gründen als Urheber in Anspruch genommen werden, so z. B. für das Marienleben der Sigmaringer Sammlung. Nur langsam macht sich Strigel vom Einflusse Zeitbloms frei. Das erste Werk, das ihn wieder unabhängig zeigt, ist der etwa 1505 entstandene Sippenaltar für die Stadtkirche in Mindelheim, eine Stiftung der Barbara v. Frundsberg. Die Flügel, mit Ausnahme der Stifterbilder im Schlosse zu Donzdorf[2], werden heute im Germanischen Museum in Nürnberg aufbewahrt. In einem gewissen Gegensatze zu der schlichten, flächigen Malweise dieses Altares stehen die im Schlosse Eberstein aufbewahrten Flügelbilder mit Darstellungen aus dem Marienleben, in denen Karl Obser[3] die Reste eines im Jahr 1507 bei Strigel für das Kloster Salmansweiler bestellten Altares erkannte (Abb. 48, 49); der mittlere König auf dem Bilde der Anbetung trägt die Züge des Kaisers Maximilian, von dem Strigel während seines Aufenthaltes in Konstanz im Sommer

[1] Vgl. Voegelen, Studien zum Hochaltar von Blaubeuren, Monatshefte für Kunstwissenschaft, VII, 1914, S. 48 ff.

[2] Vgl. S. 70 ff.

[3] Vgl. Obser, Bernhard Strigels Beziehungen zu Kloster Salem, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Band 32, S. 167 ff.

1507 jenes Bildnis für das Straßburger Johanniterhaus schuf, das noch jetzt in der Straßburger Gemäldesammlung aufbewahrt wird und dem der Künstler seine weiteren guten Beziehungen zum Kaiser dankt. Über sie unterrichtet ausführlich eine Studie von Hans v. Ankwicz[1]. Als im Jahr 1515 die Doppelverlobung der Enkel Maximilians mit den Kindern des Ungarnkönigs Wladislaw II. stattfand, erhielt Strigel den Auftrag, eine Reihe von Bildnissen zu fertigen. Damals entstanden zwei weitere Bildnisse des Kaisers, die sich heute in der Sammlung Figdor und in den Kunsthistorischen Sammlungen in Wien befinden, die auch die anderen damals entstandenen Gemälde, nämlich das Bildnis des jungen Königs Ludwig II. von Ungarn und das große Gruppenbildnis der kaiserlichen Familie, beherbergen. Dieses Bildnis wurde aus politischen Gründen nicht abgenommen, sondern erst 1520 von Strigels Freund Cuspinian erworben, der sich um die Doppelverlobung Verdienste erworben hatte. Cuspinian ließ gleichzeitig als Gegenstück zu dem vorhandenen Bilde seine eigene Familie, auf die Außenseite des Kaiserbildes hingegen die heilige Familie malen; alle drei Gruppen erhielten Inschriften, die sie zu einer großen heiligen Sippe vereinigten, die in der Hauskapelle Cuspinians aufgestellt wurde.

Es führte hier zu weit, sämtliche Werke aufzuzählen, die Strigel in diesen für ihn fruchtbarsten Jahren fertigte. Die Glanzstücke sind die beiden lebensgroßen Bildnisse des Konrad Rehlinger und seiner Kinder, 1517 entstanden, in der Alten Pinakothek zu München, und der Tod Mariä mit dem Stifterbildnis des Wiener Bischofs Georg Slatkonia, der sich vom Kaiser Max empfehlen läßt, 1518 für die Kirche in Hietzing gemalt und nach Irrfahrten in England für die Straßburger Sammlung erworben. Die Aufzählung der übrigen Werke, an denen besonders die schwäbischen Schloßsammlungen Donaueschingen, Lichtenstein, Mainingen, Haldenwang, Sigmaringen und Zeil[2] reich sind, möge man bei Weizinger nachlesen. Zwei in der Karlsruher Sammlung befindliche Spätwerke des Künstlers, Verspottung und Beweinung Christi, hat Obser in seiner oben genannten Abhandlung als für das Kloster Salmansweiler gemalt nachweisen können.

[1] Vgl. v. Ankwicz, Bernhard Strigel in Wien, Kunst und Kunsthandwerk, 1916, S. 281 ff.

[2] Die Zeiler Evangelisten sind im Ergänzungsatlas der Kunstdenkmale von Württemberg, Lieferung 33 bis 35, 1917, veröffentlicht.

Mit dem Tode des Bernhard Strigel stirbt die Memminger Kunst ab. Andere Künstler haben sich neben den Gliedern der Familie Strigel nur zeitweise in Memmingen behaupten können, so z. B. Dapratzhaus und Stark, die Meister des Gestühles der Martinskirche. Ob der in Schwaz tätige Hans Maler von Ulm, der uns zuweilen als Nachahmer von Bildnissen Bernhards begegnet, für die Memminger Schule in Anspruch genommen werden kann, bedarf noch der Aufklärung.

# DER MINDELHEIMER ALTAR DES BERNHARD STRIGEL

Am 31. August 1467 verkauft Bero II. von Rechberg aus der Linie Staufeneck-Babenhausen seine Herrschaft Mindelheim an die Brüder Johann und Ulrich von Frundsberg. Da Johann kinderlos stirbt, wird Ulrich (gest. 1501) alleiniger Herr von Mindelheim. Er ist mit Barbara (gest. 1506), der Schwester des eben genannten Bero von Rechberg, vermählt. Aus der Ehe gehen vierzehn Kinder hervor, nämlich Johann, vermählt 1482 mit Helena von Rechberg aus der Linie Hohenrechberg-Weißenstein, gest. 1500, Ulrich, Bischof von Trient, gest. 1493, Thomas, vermählt mit Ursula Truchsessin von Waldburg, gest. 1497, Kaspar, Wolfgang, Sigmund, Christoph, sämtlich jung gestorben, Adam, Hauptmann des Schwäbischen Bundes, unvermählt 1518 gestorben, Eva, vermählt mit Degenhart Fuchs von Fuchsberg auf Jaufenberg, gest. 1481, Barbara, vermählt 1489 mit Frisch Hans von Bodman, gest. 1533, Madlen, 1496 mit Hieronymus von Rosenberg vermählt, gest. 1515, Agnes, vermählt 1505 mit Albrecht von Wildenstein zu Braitenegg, gest. 1510, Siguna, jung gestorben, endlich Jörg (1473 bis 1528), der kaiserliche Feldhauptmann, 1500 mit Katharina von Schrofenstein, nach deren Tode, 1518, mit Anna Gräfin von Lodron verheiratet[1]. Dem Vater gehen die meisten Söhne im Tode voraus. Im Jahre 1501, da er stirbt, hat seine Gattin Barbara nicht nur seinen Verlust, sondern gleichzeitig den Tod eines Bruders, des Augsburger Domdechanten Ulrich von Rechberg, zu beklagen. Dieser stiftet testamentarisch in die an die S. Stephanspfarrkirche zu Mindelheim über der Grablege seines und des Frundsbergischen Geschlechtes angebaute S. Annakapelle eine Meß und Pfründ[2]. Hierdurch wird die schwer geprüfte Frau Barbara von Frundsberg, die den Gatten, Brüder und Söhne vor sich ins Grab sinken sieht, zu weiteren Stiftungen, und zwar für die Ausschmückung der Kapelle, veranlaßt. Wir besitzen noch den 1505, 6. Juni datierten, von zwölf Kardinälen aus-

[1] Vgl. Wiguleus Hund, Bairisch Stammenbuch, II, 1586, S. 106; Brunnemair, Geschichte der Stadt Mindelheim, 1821, S. 252 ff.

[2] Urkunden über die Vollstreckung der Stiftung durch die Testamentarier von 1501, 20. Oktober, 1503, 27. März, 1503, 12. Juni, im Reichsarchiv zu München, Rep. Mindelheim.

gestellten Indulgenzbrief, durch den die Arbeit gefördert werden soll [1]. Er lautet: „Oliverius Ostiensis, Georgius Portuensis, Johannes Antonius Tusculanus et Raphael Albanensis Episcopi, Ludovicus Johannes tituli Sanctorum Quattuor Coronatorum, Jacobus tituli Sancti Clementis, Johannes Stephanus tituli Sancti Vitalis, Dominicus tituli Sancti Marci, Adrianus tituli Sancti Grisogoni ac Franciscus tituli Sanctorum Johannis et Pauli Presbyteri, Franciscus Sancti Theodori nec non Amaneus Sancti Nicolai in Carcere Tuliano Diaconi miseracione divina Sacrosancte Romane Ecclesie Cardinales Universis et singulis Christi fidelibus presentes litteras inspecturis salutem in Domino sempiternam Quanto frequencius fidelium mentes ad opera caritatis inducimus tanto salubrius anime sue saluti consulimus Cupientes igitur ut Capella ad altare Sancte Anne situm in parochiali ecclesia Mindelheym Augusten. dioc. congruis frequentetur honoribus et a Christi fidelibus iugiter veneretur ac in suis structuris et edificiis debite reparetur, conservetur et manuteneatur nec non libris, calicibus, luminaribus, ornamentis ecclesiasticis et rebus aliis divino cultui inibi necessariis decenter muniatur Vtque Christi fideles ipsi eo libencius devocionis causa confluant ad eandem et ad reparacionem, conservacionem, manutencionem et municionem huiusmodi manus promptius porrigant adiutrices quo ex hoc ibidem dono celestes gracie uberius conspexerint se refectos Nos Cardinales prefati videlicet quilibet nostrum per se supplicacionibus dilecte nobis in Christo Barbare de Fruntsperg de Hohenrechperg mulieris dicte diocesis nobis super hoc humiliter porrectis inclinati de omnipotentis Dei misericordia ac Beatorum Petri et Pauli apostolorum eius auctoritate confisi Omnibus et singulis Christi fidelibus utriusque sexus vere penitentibus et confessis qui dictam Capellam in singulis videlicet Conceptionis Beate Marie Virginis, Sancti Servacii Episcopi, Sancti Jeronimi doctoris, Sancti Christofori ipsiusque Ecclesie dedicacionis festivitatibus et diebus a Primis Vesperis usque ad Secundas Vesperas inclusive devote visitaverint annuatim et ad premissa manus porrexerint adiutrices pro singulis festivitatibus sive diebus predictis quibus id fecerint Centum dies de iniunctis eis penitenciis

[1] Gleichfalls im Reichsarchiv zu München, Rep. Mindelheim. Originalpergament mit 5, ursprünglich 12 Siegeln.

misericorditer in Domino relaxamus presentibus perpetuis futuris temporibus duraturis In quorum fidem Litteras nostras huiusmodi fieri nostrorumque sigillorum fecimus appensione comuniri. Dat. Rome in domibus nostris sub anno a Nativitate Domini Millesimo quingentesimo quinto die vero sexto mensis Junii pontificatus Sanctissimi in Christo patris et dmni. nostri dmni. Julii divina providencia pape secundi Anno secundo".

Obgleich in dem Indulgenzbriefe von einem neu errichteten oder zu errichtenden Altaraufsatze in der S. Annakapelle nicht die Rede ist, so kann doch nicht bezweifelt werden, daß die Entstehung des Kunstwerkes, mit dem wir uns im folgenden zu beschäftigen haben, mit der Neuausschmückung der Kapelle zusammenfällt. Es muß demnach um 1505, noch zu Lebzeiten der Barbara von Frundsberg, geschaffen sein. Der Altaraufsatz ist ungewöhnlicherweise nicht ein Schrein mit gemalten Flügeln, sondern ein aus zahlreichen Einzeltafeln bestehendes völlig gemaltes Werk. Obgleich Urkunden über seine Bestellung und Fertigung nicht erhalten sind, so haben doch schon Bode und Scheibler[1] auf Grund der Betrachtung der bisher bekannten Tafeln mit Sicherheit Bernhard Strigel als Meister des Werkes nachgewiesen.

Wohl kurz vor 1816[2] wird der Altar von der Gräflich v. Rechbergischen Familie in Donzdorf zurück erworben. Diese behält nur die Familienstücke, die zunächst im Schlosse Weißenstein, neuerdings im Schlosse Donzdorf aufbewahrt werden[3]; die anderen Teile des Altarwerkes erwirbt 1816 Fürst Öttingen-Wallerstein, aus dessen Sammlung die Bilder in bayrischen Staatsbesitz gelangen. Sie befinden sich gegenwärtig im Germanischen Museum zu Nürnberg[4].

Das Altarwerk bestand aus im ganzen vierzehn Darstellungen, vier Stifter-

[1] Bode-Scheibler, Bernhard Strigel, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, II, 1881, S. 54 ff.

[2] Trieb-Seybold, Statistische Beschreibung der Stadt Mindelheim, 1859, S. 141, geben an, die Gemälde seien um das Jahr 1819 an den Grafen Josef v. Rechberg gekommen (vgl. auch Vischer, Neues über Bernhard Strigel, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, VI, 1885, S. 87).

[3] Die Veröffentlichung der Stifterbilder erfolgt mit Genehmigung Seiner Erlaucht des † Herrn Otto Grafen von Rechberg und Rothenlöwen zu Donzdorf.

[4] Vgl. den Katalog der Gemäldesammlung des Germanischen Museums [4], 1909, Nr. 253-259, 888-891. Der Altaraufsatz wurde 1811 von dem Mindelheimer Maler Michael Ziegler (gest. 1826) kopiert. 8 Kopieen nach den Sippenbildern hängen heute in der S. Stephanspfarrkirche, die Kopieen nach den Bildnissen der Stifterkinder in der Städt. Sammlung zu Mindelheim. 4 Kopieen, und zwar jene nach den beiden Stiftertafeln und den Servatiusbildern auf deren Rückseite, fehlen (vgl. auch Vischer, a. a. O.).

bildern und zehn Bildern der heiligen Sippe. Diese Gemälde waren folgendermaßen geordnet: Das Hauptfeld zeigte vier, die Flügel trugen innen und außen je zwei Bilder; an der Staffel waren zwei der Stiftertafeln, von etwas kleinerem Format als die Flügelbilder, untergebracht. Alle Tafeln bestehen aus je drei sorgfältig zusammengeleimten, 1 cm dicken Weißtannenbrettern; die Rückseiten der vier Bilder des Mittelfeldes und der beiden Staffelbilder zeigen keine Spur von Bemalung. Die acht Flügelbilder wurden, wohl erst im 19. Jahrhundert, doch noch vor dem Verkauf der Sippendarstellungen an den Fürsten Öttingen-Wallerstein, aus einander gesägt, wobei einzelne der nun sehr dünn gewordenen Tafeln durch das Bindemittel nicht länger zusammen gehalten wurden und in den Fugen barsten, ohne daß übrigens die Bemalung, die mit Öltempera auf Kreidegrund erfolgte, erheblichen Schaden litt. Durch Vergleichung der Holzmaserungen und Sägespuren war es möglich, mit Sicherheit zu bestimmen, welche der aus einander gesägten Flügelbilder früher die Vorder- und Rückseite einer Tafel bildeten[1]. Die Gemälde des Altaraufsatzes sind 0,78 m hoch, 0,56 m breit, die Maße der Staffelbilder betragen 0,54 × 0,54 m.

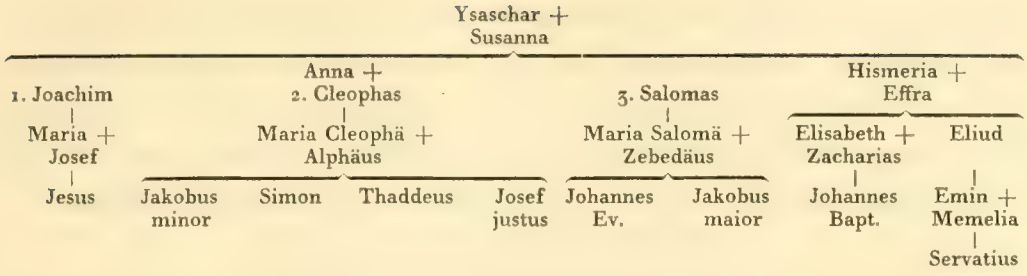
*

Der Altaraufsatz stellte das Gebet des Ulrich von Frundsberg und seiner Gattin Barbara von Rechberg, sowie ihrer Kinder, um die Fürbitte der Schutzpatronin ihrer Grabkapelle, der hl. Anna, nebst der ganzen heiligen Sippe dar. Demgemäß waren, wenn das Altarwerk geöffnet war, auf der unteren Hälfte der Innenseiten der Flügel die Stifter zu sehen, von ihren Schutzpatronen empfohlen, zur hl. Anna empor blickend. Auf dem rechten Flügel unten kniet Ulrich von Frundsberg, in der Rüstung der Maximilianischen Zeit (Abb. 41); hinter ihm, die Rechte auf seine Schulter legend, thront der hl. Ulrich. Zur Seite erblickt man das Frundsbergische Wappen, den schwarzen Fünfberg auf goldenem Schilde. Ein Schriftband am oberen Rande gibt Kunde von dem Gebet: „O hailge aña mit deinem gschlächt Mach diß folck in gott gerecht". Gegenüber,

[1] Der Verfasser hat zuerst den nahe liegenden Versuch unternommen, den Altaraufsatz als Schrein mit einem Paar fester und einem Paar beweglicher Flügel wiederherzustellen, sich aber aus formalen wie inhaltlichen Gründen überzeugen müssen, daß ein Schrein niemals vorhanden gewesen sein kann und daß auch für das Mittelstück Gemälde angenommen werden müssen.

auf dem linken Flügel, ist Barbara von Rechberg, in Witwentracht, tief ins Gebet versunken, dargestellt (Abb. 42); hinter ihr die Schutzpatronin mit Kelch und Hostie, zur Seite das Rechbergische Wappen, die roten Löwen auf goldenem Schilde. Darüber das Schriftband: „O hailige anna mit deinē kinden Behüet diss volk allzeit vor sunden". Auf den zugehörigen Staffelbildern sieht man rechts Ulrich von Frundsberg, den Bischof von Trient, mit dem gevierten Wappen des Bistums Trient und des Hauses Frundsberg, hinter ihm die vier jung verstorbenen Brüder Kaspar, Wolfgang, Sigmund und Christoph mit dem einfachen Frundsbergischen Wappen, vor ihnen die vier übrigen Brüder in Rüstung, und zwar Johann mit dem Allianzwappen Frundsberg-Rechberg, Thomas mit dem Allianzwappen Frundsberg-Waldburg, Adam mit dem vermehrten Wappen Frundsberg, das er seit dem Tode seines Vaters als Herr von Mindelheim führte, einem gevierten Schild mit schwarzem Fünfberg auf gelbem Feld, sowie gelbem Strauß, einen Ring im Schnabel haltend, auf schwarzem Feld, endlich Jörg, noch jugendlich, mit dem Allianzwappen Frundsberg-Schrofenstein (Abb. 43). Auf dem Staffelbilde zur Linken knieen Agnes mit dem Allianzwappen Wildenstein-Frundsberg, Madlen mit dem Rosenbergisch-Frundsbergischen Wappen, Barbara mit dem Allianzwappen Bodman-Frundsberg, Eva mit dem Wappen Fuchsberg-Frundsberg und endlich, wohl irrtümlich zweimal dargestellt, die als Kind gestorbene Siguna mit dem einfachen Frundsbergischen Wappen (Abb. 44). Sie alle blicken voll Andacht zur hl. Anna empor, die den vornehmsten Platz oben im Mittelfelde einnimmt. Sie wird umgeben von der heiligen Sippe, deren einzelne Zweige auf je einer eigenen Tafel dargestellt und durch Memorierverse kenntlich gemacht sind. Der Altar zeigt die Verwandtschaft Christi, wie sie durch die Marienlegenden des 13. Jahrhunderts, besonders aber durch Jacobus a Voragine, Legenda aurea, Kap. 131, De nativitate Beatae Mariae Virginis, festgestellt war, und zwar in der folgenden Ordnung, die von der in den beiden von Alwin Schultz[1] gegebenen Stammbäumen ein wenig verschieden ist:

[1] Vgl. Schultz, Ikonographische Studien über die Sippe der heiligen Jungfrau. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F. XVII, 1870, S. 313 ff. Weitere Hinweise zur Ikonographie verdankt der Verfasser den Herren Professoren Dr. J. Sauer in Freiburg und Dr. A. Schröder in Dillingen.




Die Gruppierung der Bilder ist derartig, daß die nächsten Verwandten der hl. Anna, in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft dargestellt, bei geöffneten, die entfernteren Verwandten auf der Außenseite der geschlossenen Flügel zu sehen sind (Abb. 45, 46).

Bei geöffneten Flügeln ergibt sich folgendes Bild:

| Rechter Flügel | Mittelfeld | | Linker Flügel |
|---|---|---|---|
| Ysaschar und Susanna mit Hismeria und Anna<br>1<br>Nürnberg Germ. Museum | Anna und Joachim mit Maria<br>2<br>Nürnberg Germ. Museum | Cleophas mit Maria Cleophä, Salomas mit Maria Salomä<br>3<br>Nürnberg Germ. Museum | Maria und Josef mit Jesus<br>4<br>Nürnberg Germ. Museum |
| Ulrich von Frundsberg mit dem hl. Ulrich<br>5<br>Donzdorf Graf von Rechberg | Maria Cleophä und Alphäus mit Jacobus minor, Simon, Thaddeus und Josef justus<br>6<br>Nürnberg Germ. Museum | Maria Salomä und Zebedäus mit Johannes Ev. und Jacobus major<br>7<br>Nürnberg Germ. Museum | Barbara von Rechberg mit der hl. Barbara<br>8<br>Donzdorf Graf von Rechberg |
| | Söhne des Ulrich von Frundsberg<br>13<br>Donzdorf Graf von Rechberg | Töchter des Ulrich von Frundsberg<br>14<br>Donzdorf Graf von Rechberg | |

ALTARAUFSATZ — GEÖFFNET

Staffel

Auf dem rechten Flügel oben sieht man Ysaschar und Susanna mit ihren Kindern. Ein Schriftband zu ihren Füßen belehrt: „Von ysachar vnd Susaña Ist gporn hysmeria vnd anna“. Auf dem Mittelfelde sind die beiden oberen Darstellungen der hl. Anna, ihren Männern und Kindern gewidmet. Auf dem einen Bilde gewahrt man Anna mit Joachim, auf dessen Rock hebräische Schriftzeichen an-

| Rechter Flügel | Linker Flügel |
|---|---|
| Hismeria und Effra mit Eliud und Elisabeth | Elisabeth und Zacharias mit Johannes Bapt. |
| 9 | 10 |
| Nürnberg Germ. Museum | Nürnberg Germ. Museum |
| Eliud und Memelia mit Servatius | Servatius |
| 11 | 12 |
| Nürnberg Germ. Museum | Nürnberg Germ. Museum |
| Söhne des Ulrich von Frundsberg | Töchter des Ulrich von Frundsberg |
| 13 | 14 |
| Donzdorf Graf von Rechberg | Donzdorf Graf von Rechberg |

Staffel

ALTARAUFSATZ GESCHLOSSEN

gebracht sind, und Maria, darüber den Vers: „Anna mit Joachim gebar mariam gottes muter dar“; auf dem nächsten Bilde folgen die beiden anderen Männer mit ihren Töchtern; auf den Schriftbändern liest man: „Anna vnd Cleophas mit Ee Geparn mariam Cleophe“, sowie: „Anna mit Salome nit ließ, Die dritten mariâ Salome hieß“. Auf dem linken Flügel folgt oben Maria mit dem Christ-

kinde und Josef; Schriftband: „Die erst maria ihesu genas. Der hailig gaist tet wurckē das. Joseph sein gschätzter vatter was". Unten sind im Mittelfelde, eingerahmt von den Bildern des Ulrich von Frundsberg und der Barbara von Rechberg, die Familien der Maria Cleophä und der Maria Salomä dargestellt. Auf dem Saume des Kleides der Maria Cleophä: „(EGO) S(VM) ALPHA ET O PR(I)NC(IPIVM ET FI)NIS", auf dem Schriftbande darunter: „Cleophe Maria alpheū het Den mindern Jacob si geberen tet. Der gerecht Joseph der ander was. Der dritt vnd vierd Symon Judas". Auch auf dem Gewande der Maria Salomä Schriftzeichen, deren Erklärung bisher nicht gelang, lautend: „AVLE . . HS . . . NMRV"; auf dem Schriftbande liest man: „Maria Salme vnd ir Mañ Zebedevs geparn iohañ Ewangelistē raï bekant Vnd iacobŭ dē grössern gnant". Sind die Flügel geschlossen (Abb. 47), so sieht man rechts oben Hismeria und Effra mit ihren beiden Kindern. Auf dem Teppich vor Hismeria die Worte „Bona Medicina"; das Schriftband lautet: „Hismeria vnd ir mañ hett Eliud vnd Elizabeth". Dieser Darstellung entspricht links die Familie der Elisabeth. Auf Gewandsaum und Mütze des Zacharias: „THETRA GRAM̂ATOI" und „ADONAI ELAH", im Nimbus des Johannes „NES BAPTISTA TRENTV", auf dem Schriftbande: „Johañes tŏffer võ got erkoŕn Auß Elizabeth vñ Zacharia hailg gepoŕn". Die beiden unteren Bilder endlich sind der Legende des heiligen Servatius gewidmet. Rechts ist Eliud mit seiner Schwiegertochter Memelia und dem jungen Servatius dargestellt. Auf dem Gewandsaume des Eliud die nicht zu enträtselnden Buchstaben „AVO . . . AN . FMI . GV . WOT . VHEH . DOMIRE . VINCO . A . .", am Ärmelsaum „ANRIC", am Gewandsaume der Memelia hebräische Buchstaben; das Schriftband hat den Wortlaut: „Von eliud auss memelia kam Ain bischoff servacius was sein nam". Links erscheint Servatius noch einmal (Abb. 47). Sein Wappen wird von den Trippen gebildet, mit denen er zu Tode geworfen wurde. Das Schriftband meldet: „Zů lüttich den glaben leret ich Seruacius. do warff man mich Mit holzschůchen zetod auff der fart. Zů Mastric ich begraben wardt"[1].

[1] Hinsichtlich der Zugehörigkeit des Servatius zur heiligen Sippe berichtet die viel verbreitete Legende des Petrus a Natalibus (Lyon, Saccon, 1514) zum 13. Mai: „Servatius epŝ Traiectensis temporibus Hieronymi et Ambrosii doctorum claruit. Hic propinquus salvatori secundum carnem extitit. Fuit enim

Erwägt man die Freude des späteren Mittelalters an dem Aufsuchen genealogischer und symbolischer Beziehungen, so mag die Vermutung nicht ungerechtfertigt erscheinen, es habe in der Absicht der Stifterin gelegen, in dem Betrachter des Altarwerkes die Vorstellung einer symbolischen Beziehung zwischen der eigenen großen Familie und der heiligen Sippe wachzurufen.

*

Unter den größeren Sippenbildern sind die meisten als einheitliche Darstellungen derart komponiert, daß die Hauptpersonen, Anna, Maria und das Jesuskind, in die Mitte gerückt sind, die drei Männer der hl. Anna nebst Josef den Hintergrund bilden, die übrigen Personen aber symmetrisch zu beiden Seiten geordnet erscheinen. Diese Gliederung findet sich z. B. auf dem Hauptwerke des jüngeren Meisters der heiligen Sippe im Museum zu Köln, im Brüsseler Annenaltar des Quinten Metsys von 1509, in Mauchs Bieselbacher Altar aus dem Jahre 1501 (Abb. 51) und im Hutzaltar von 1521 im Ulmer Münster (Abb. 56), in den zuletzt genannten Werken in der Weise, daß die engere heilige Familie die Füllung des Schreines bildet, während die Familien der Maria Cleophä und Maria Salomä auf den Flügeln erscheinen. Fast alle diese einheitlich komponierten Altaraufsätze beschränken sich indes auf die Darstellung der näheren Verwandten der heiligen Familie, unter Weglassung der Stammeltern und der von Hismeria abstammenden Linie. Seltener erscheint die Anordnung der einzelnen Familien in loser Reihung[1]; unter sämtlichen Schöpfungen, die in dieser Art gestaltet sind, dürfte das Mindelheimer Altarwerk das vollständigste sein. Obgleich nun die schlichte Reihung gegenüber der zusammenfassenden Darstellung zweifellos als die einfachere Kompositionsart gelten muß, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß der Schöpfer des Mindelheimer Altares sowohl der Gefahr, sich in den zehn Sippenbildern zu

filius Emin, filii Eliud, fratris Helisabeth et filii Hesmerie, sororis Sancte Anne matris domine nostre, ut sic Eliud et Helisabeth, mater Baptiste, beate Virginis fuerunt consobrini, secundo videlicet consanguinitas gradu. Emin vero, pater Servatii, ex una parte, et Christus ex altera, filii consobrinarum, extiterunt tertio gradu". Am Schlusse der Lebensgeschichte ist bemerkt, die Chronologie sei auffallend; denn Servatius müsse über 300 Jahre alt geworden sein; dann aber werden alle Bedenken beseitigt mit der Bemerkung „legendam tempore Henrici V imperatoris a Celestino papa IV (sic) in publico consistorio authenticatam". Vgl. dagegen Acta Sanctorum Maii, Tomus III, 1680, S. 215. — Während in unserem Altarwerke Servatius zweimal erscheint, fehlt sein Vater Emin.

[1] Einige Altäre erwähnt Schultz a. a. O.

wiederholen, wie auch der entgegengesetzten Möglichkeit, die einzelnen Gruppen nicht genügend zusammenzuhalten, mit Glück entgangen ist.

Die räumliche Behandlung aller Bilder ist gleich. Sämtliche Darstellungen spielen sich in Gemächern von geringer Tiefe ab; ihr Maß wird an dem in starker Aufsicht gegebenen grauen Fußboden unschwer ermittelt. Den rückwärtigen Abschluß der Gemälde bilden parallel zur vorderen Bildebene aufgestellte Schranken, die von den vor ihnen Sitzenden zumeist in Kopfhöhe überschnitten werden. Gleichfalls parallel geordnete Vorhänge betonen noch stärker den flachbühnenmäßigen Charakter der Darstellungen. Nur in wenigen Fällen sind Gegenstände senkrecht zur Bildebene gestellt, und zwar unter Vernachlässigung der Perspektive; man wird dessen gewahr, wenn man in dem Gemälde des Bischofs Servatius den Fluchtpunkt für die Parallelen des Betpultes sucht. Der Mangel an Tiefe wird noch durch den Verzicht auf Andeutung der Landschaft verstärkt. Alle Gemälde, sowohl die der Innen- wie jene der Außenseiten, haben Goldgrund, und zwar zeigt der Goldgrund des geöffneten Altarwerkes eines der oft verwendeten gotischen Rankenmuster, während auf den Außenseiten ein schlichtes Rautenmotiv verwendet ist. Einen, wenn gleich geringen, architektonischen Halt gibt dem Altarwerk die symmetrische Einfassung der Bilder mit gemalten Rotmarmorrundpfeilern, die auf jeglichem Bilde am äußeren Rande, also auf der linken Hälfte links, auf der rechten rechts angebracht sind, so daß durch dieses Ornament eine wirksame Zusammenfassung je zweier Gruppen erfolgt. Zuweilen sind ferner die Schriftbänder symmetrisch angebracht. Endlich sind auch durch die Anordnung der Figuren durchgängig je zwei zusammengehörige Familien zu einander ins Verhältnis gesetzt. So entsprechen sich auf den geschlossenen Flügeln oben die Familien der Hismeria und der Elisabeth, unten die beiden Servatiusszenen, bei geöffneten Altarflügeln oben in der Mitte die Bilder der hl. Anna und ihrer drei Männer, unten die Szenen mit den Familien der beiden jüngeren Marien, nicht minder auch hier die Flügelbilder. Sogar die Farbe ist in den Dienst der Komposition gestellt. Die Lebhaftigkeit des warmen Kolorits fiel schon Waagen auf[1]. Am meisten Verwendung finden

[1] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 1843, S. 186.

ein brennendes Zinnober, ein wesentlich dunkler gestimmtes Kobaltblau, ein warmes, etwas oliv gefärbtes Grün, sowie Schwefelgelb und Karmin. Dieses an sich schon kräftige Kolorit wird nun besonders noch dadurch gehoben, daß die Tafeln von intensiver Farbe von anderen mit matten Zwischentönen eingefaßt sind. So sind die großen Stifterbilder auf dunkle, ernste Farbklänge gestimmt, und auf der Ysaschartafel sieht man eine Vereinigung von Mattgelb, Grau, Grün und Weinrot, die so nirgend mehr wiederkehrt. Mit Vorliebe werden bei den Vorhängen Karmin und Grün in Gegensatz gebracht. Doch behält das Zinnober, wie es sich in den Gewändern der jüngeren Marien und des Eliud und an vielen anderen Orten findet, im Gesamteindruck die Oberherrschaft. Die Gegensätze von Licht und Schatten werden meist durch Abschwächung oder Verstärkung der Grundfarbe ohne Zuhilfenahme von Schwarz und Weiß bewirkt; dafür sind die Schatten der weißen Stoffe, häufig auf einer und derselben Tafel, nach rein koloristischen Bedürfnissen bald rot, blau oder grau getönt.

Wie die Raumbehandlung in Anbetracht der mangelhaften Perspektive innerhalb der Entwicklung der deutschen Malerei des beginnenden 16. Jahrhunderts altertümlich erscheint, so läßt auch die Durchbildung der menschlichen Gestalten, vom Gesichtspunkte der Renaissance aus betrachtet, bei aller Mannigfaltigkeit der Bewegungen mancherlei zu wünschen übrig. Dasselbe Streben nach Vereinfachung, das die Raumbehandlung beherrscht, zeigt sich auch in der Modellierung der Figuren. Der Künstler liebt große, ruhige Flächen; der Organismus des Körpers ist minder als notwendig zur Geltung gebracht; die Gewandfalten sind auf das Mindeste beschränkt. Das Stoffliche wird kaum gekennzeichnet; welch geringer Unterschied zwischen dem Falle schwerer Wollenstoffe und dünnen Linnens; man beachte daraufhin etwa das Bild der Maria Salomä. Über die Derbheit der Behandlung der Köpfe und Hände sind alle Beurteiler einig; Janitscheks Urteil[1] dürfte in diesem Falle nichts Wesentliches anzufügen sein. Individueller als die Köpfe der Mitglieder der heiligen Sippe sind die Gesichter der zur Zeit der Fertigstellung des Altaraufsatzes noch lebenden Angehörigen des Hauses Frundsberg.

[1] Vgl. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 1890, S. 438 f.

Unverkennbar zeigen die Mindelheimer Gemälde eine engere Stilverwandtschaft mit den datierten Bildnissen der späteren Zeit als mit dem vorausgehenden Memminger Altar. In diesem Frühwerke ist Strigels Verhältnis zur Landschaft, wie auch zur menschlichen Figur noch inniger und unmittelbarer; er abstrahiert weniger. Die Wandlung zu dem größeren und gröberen Stile der späteren Zeit ist demnach im Jahre 1505 schon vollzogen.

Die Erhaltung der Gemälde ist verhältnismäßig gut. Auf den Kinderbildern der Staffel sind einige Köpfe im XVII. Jahrhundert derb übermalt; auch die großen Stiftertafeln erfuhren damals einige Ausbesserungen. Das Gemälde mit der Familie der Maria Cleophä erhielt in den letzten Jahren einen neuen gemusterten Goldgrund; im übrigen scheinen die in Nürnberg aufbewahrten Teile des Altarwerkes von groben Übermalungen frei geblieben zu sein.

# SCHAFFNER UND MAUCH

Der Stil der ulmischen Bildnerei macht im Beginn des 16. Jahrhunderts eine Wandlung durch. Die gediegene Sachlichkeit und der Ernst des älteren Syrlin wirken nicht fort. Zur Herrschaft gelangt eine Richtung, die Wert auf gute Anordnung und dekorative Wirkung legt, aber sowohl auf gotische Ausdruckskraft, wie auch auf renaissancemäßige Gesetzlichkeit verzichtet. Die Bahnbrecher der neuen Richtung sind Martin Schaffner und Daniel Mauch. Drei Fragen harren der Untersuchung: Woher kommt der neue Stil? Wie unterscheidet er sich von seinem Vorgänger? Wie ist die Menge der vorhandenen Kunstdenkmäler nach stilistischen Besonderheiten aufzuteilen? Diese Fragen waren, als der Verfasser im Jahre 1911 seine Untersuchungen über die Ulmer Plastik um 1500 abschloß, noch nicht spruchreif. Auch heute bleibt vieles in Dunkel gehüllt; doch lassen die inzwischen erschienenen Arbeiten Maders über den Bieselbacher Altar[1] und Habichs über die Beltzingermodelle[2] eine neuerliche Untersuchung geboten erscheinen. Es ist schon wertvoll, die Probleme zu kennen, auch wenn ihre sofortige Lösung ausgeschlossen bleibt. Zum mindesten muß versucht werden, die bisherigen Forschungsergebnisse mit den nunmehr gewonnenen Tatsachen in Einklang zu bringen. Diese Tatsachen aber sind das Vorhandensein eines bezeichneten Altares des Daniel Mauch aus dem Jahre 1501, sowie mehrerer mit größter Wahrscheinlichkeit Schaffner zuzuweisender Medaillenmodelle aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts.

*

Prüfen wir zunächst, was über die bildnerische Tätigkeit Mauchs und Schaffners bekannt ist.

In der 1747 erbauten Kapelle zu Bieselbach, BA. Zusmarshausen, befindet sich ein wohl aus dem nahen Schlosse in Horgau stammender Schnitzaltar[3]. Er ist etwa 2,20 m hoch und bei geöffneten Flügeln 2,50 m breit und stellt im Schreine

[1] Vgl. Mader, Ein Schnitzaltar von Daniel Mauch, Die christliche Kunst, VIII, 1911, S. 216 ff.
[2] Vgl. Habich, Der Meister der Beltzinger (Martin Schaffner?), Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXXVI, 1915, Heft 3.
[3] Näheres bei Mader, a. a. O.

und auf den Flügeln in Holzbildwerken die heilige Sippe dar. In der Predella lag ursprünglich Jesse als Träger des Stammbaumes Christi. Die Figur wurde 1756 in einen hl. Franziskus Xaverius umgewandelt; hierbei litt die wichtige Künstlerinschrift Schaden, die unter dem Haupte Jesses angebracht war. Sie lautet heute in ihrer Verstümmelung: mauh bildhaer zv vlm 1501.

Dieser Altar (Abb. 51) ist das einzige Werk, das mit urkundlicher Sicherheit dem Meister zugewiesen werden kann. Eine weitere Schöpfung, die er gemeinsam mit Schaffner 1510 vollendete, der Franziskusaltar der Ulmer Barfüßerkirche, ist verschollen. Es ist von Wert, wenigstens zu erfahren, wie die Künstler sich in die Arbeit teilten: Mauch fertigt das „Corpus und die Bilder darin", also den Schrein mit seinen Figuren, für 36 fl., Schaffner erhält „für das Gewölblin ob dem Altar", also die Schreinerarbeit der Bekrönung, sowie für die Fassung der Tafel, womit wohl nicht nur die Bemalung des Schreininhaltes, sondern auch die Fassung etwaiger Flügelbildwerke, bezw. Herstellung gemalter Flügel zu verstehen ist, 50 fl. Endlich erfahren wir, auf Grund einer nicht zu ermittelnden Quelle[1], daß 1521 Mauch die Bildwerke zu Schaffners heute im Chore des Ulmer Münsters aufgestelltem Hutzaltar herstellt. Damit ist unser Wissen von Mauchs künstlerischer Tätigkeit erschöpft. Im übrigen steht fest, daß er 1517 in Ulm in des Malers Jörg Stocker Haus wohnt und 1520 im Grundbuche der Geislinger Sebastiansbruderschaft genannt wird. In den zwanziger Jahren findet sich sein Name des öfteren in Ulmer Urkunden, zum letzten Male 1530; damals wird er als einer der am alten Glauben Hangenden bezeichnet.

Ein Beweisstück von dem Werte des Bieselbacher Altares gibt es für Schaffners bildnerische Tätigkeit nicht. Das Beweismaterial ist teils apokryph, teils hypothetisch.

Der früheste Hinweis auf Schaffner als Bildschnitzer findet sich in der erst 1688 von P. Franz Petrus verfaßten, jetzt im Münchener Reichsarchiv aufbewahrten Chronologia Imperialis Collegii Wettenhusani. Darin heißt es zu den Jahren 1514 und 1515, daß Martin Schaffner, „statuarius et pictor Ulmensis", einen Ölberg „ex opere sculptili rara arte" vollendet habe; vielleicht handelt es sich

[1] Vgl. Weyermann, Neue Nachrichten von Gelehrten und Künstlern, 1829, S. 318.

um die Schreinfüllung des Wettenhauser Passionsaltares, dessen Flügelbilder sich heute in der Augsburger Galerie[1] befinden; eines von ihnen, die Fußwaschung, zeigt auf einer Tafel die Jahreszahl 1515 und die Signatur M. S. Leider ist dieses früheste durch eine ältere Quelle bezeugte Denkmal der Bildnerkunst Schaffners verschollen. Vom Hutzaltare im Ulmer Münster aus dem Jahre 1521 wird der Schrein, wie oben angeführt, in der ältesten Erwähnung ausdrücklich Mauch zugeschrieben. Hingegen wird Schaffner bezüglich des Wettenhauser Hochaltares von 1524 nochmals als Bildner verzeichnet. Er selbst zwar nennt sich in der Inschrift nur Maler[2], und zur Kennzeichnung des Wertes der Stelle, die ihn als Statuarius anführt, darf nicht unerwähnt bleiben, daß es sich um die heute in der Augsburger Stadtbibliothek aufbewahrte, aus dem späten 18. Jahrhundert stammende Fortsetzung der früher genannten Chronologia Wettenhusana handelt[3]. Immerhin muß diese nicht sehr zuverlässige Erwähnung den Ausgangspunkt unserer Untersuchung des plastischen Werkes Schaffners bilden; denn die in Frage kommenden Bildwerke sind in diesem Falle glücklicherweise erhalten. Die Schreinfüllung mit der Krönung Mariä (Abb. 57) steht heute auf dem zweiten Nebenaltar der Epistelseite in der Kirche zu Wettenhausen. Die Flachschnitzereien auf den Innenseiten der inneren Flügel aber, Geburt Christi und Anbetung der Könige darstellend (Abb. 58), die nach der Säkularisierung in die Nürnberger Burgkapelle verbracht worden waren, sind 1910 mit den zugehörigen Gemälden in der Münchener Alten Pinakothek wieder vereinigt worden.

Es sei zunächst, zur Entlastung der Untersuchung, das Verhältnis der Bildwerke dieses jüngeren Wettenhauser Altares zu den Skulpturen der übrigen Schaffner zugeschriebenen Altäre kurz erörtert. Wir erkennen bei diesem Anlasse, wie mangelhaft unsere Kenntnis der gesamten Entwicklung Schaffners ist[4].

Zum erstenmal findet sich Schaffners Name, voll ausgeschrieben, auf Jörg Stockers Emmetacher Altar von 1496, dessen Flügel heute im Schlosse zu Sigmaringen

[1] Augsburg, Gemäldegalerie Nr. 2057-2060, 2666-2669.

[2] Wortlaut in Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, S. 164.

[3] Vgl. Gall, Chronologia Wettenhusana, IV 1, S. 166. Aufbewahrt in der Augsburger Stadtbibliothek, 2, Cod. 374.

[4] Graf Pückler-Limpurg, Martin Schaffner, 1899, bedarf in allen Teilen gründlichster Nachprüfung.

aufbewahrt werden[1]; indes kann der junge Künstler nur als Gehilfe mitgearbeitet haben, denn der Stil der Gemälde weist auf Stocker. Die beiden Schreinfiguren, Cornelius und Sebastian, die sich noch in der Kirche von Ennetach erhalten haben, sind unzweifelhaft Arbeiten aus der Werkstatt des jüngeren Sürlin. Noch problematischer ist ein zweites Werk, der Altar der Wasseralfinger Kirche[2]; im Schreine knieen zu Füßen der Mutter Gottes, nach Ausweis der Wappen, Wolfgang von Ahelfingen und seine dritte Frau Barbara von Rechberg, deren Eheschließung in die Zeit zwischen 1527 und 1530 fällt[3]; aber sowohl die Flügelbilder Schaffners (Abb. 59, 60)[4], wie auch die drei neben einander gereihten Schreinfiguren, Stephanus, Maria, Matthäus, müssen etwa um 1510 entstanden sein; die Gewänder der Standbilder fallen in breiten, unorganischen, mächtig geschwungenen Falten, die stark ausgebogene Haltung der Körper findet sich ähnlich an dem 1505 datierten Wippinger Altar[5], ohne daß übrigens eine engere Stilverwandtschaft zwischen den beiden Werken bestände. Für den Widerspruch zwischen dem Stile und dem scheinbar sicheren Beweismittel der Wappen gibt es indes eine überzeugende Erklärung: 1530 wurde die Alfinger Kirche neu errichtet; im folgenden Jahre erwarb Wolfgang von Ahelfingen den Altar anläßlich des Bildersturmes aus dem Ulmer Münster; bei der Aufstellung in Wasseralfingen ließ er die Gruppe des Stifterpaares hinzufügen[6]; der stilistische Gegensatz zwischen den großen Heiligenstatuen und den Stifterfigürchen ist unverkennbar. Während nun die Gemälde, zumal jene der Außenseiten, ob-

[1] Die wiederholt geäußerten Zweifel an der Echtheit dieser Inschrift vermag der Verfasser nach wiederholten Untersuchungen nicht zu teilen.

[2] Abbildung des geöffneten Schreines im heutigen Zustande in den Kunstdenkmalen in Württemberg, Gradmann, Jagstkreis, 1907, vor S. 33. In der Sammlung Wengert in Ellwangen befinden sich zwei Zeichnungen, die Christian Plock vor 1830 von dem damals noch unbeschädigten Altarschreine fertigte. Sie sind in den Abbildungen 59 und 60 wiedergegeben.

[3] Das Vermählungsjahr der zweiten Gattin ist 1526.

[4] Von den Bildern auf der Innenseite der Flügel zeigt die Anna selbdritt die Vorstufe zu der gleichen Darstellung in der Neithartkapelle des Ulmer Münsters; die Haltung der Mutter Anna und des Christkindes ist identisch; Maria hingegen sitzt auf dem Wasseralfinger Bilde in altertümlicher Weise auf dem Arme der Mutter, während sie in Ulm neben Anna steht (vgl. S. 61). Eine Wiederholung des Ulmer Bildes im Gegensinne befand sich bei Frau v. Baldinger in Stuttgart. — Die Johannesfigur wird im Gegensinne, doch mit vertauschten Armbewegungen, auf der Außenseite des Hutzaltares von 1521 wiederholt.

[5] Vgl. Die Kunstdenkmale in Württemberg, Baum, OA. Blaubeuren, 1911, S. 131.

[6] Vgl. Häcker, Das Stephanuskirchlein zu Wasseralfingen und sein Schaffneraltar, Aalener Volkszeitung vom 25. Februar, 11. und 17. März 1922. Zu den vor dem Ulmer Bildersturme geretteten Altären gehören außer dem Wasseralfinger und dem Hutzaltar z. B. auch der Dornstadter und Scharenstetter Altar.

gleich durch keine Inschrift bezeugt, doch als sichere Werke Schaffners aus dem Beginn des zweiten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts angesehen werden dürfen, besteht zwischen den großen Schreinbildwerken und den Wettenhauser Gruppen keine Beziehung.

Die Wasseralfinger Figuren scheiden demnach, gleich jenen von Ennetach, aus der Erörterung aus. Der Ulmer Franziskusaltar von 1510 und der Wettenhauser Ölberg von 1514 sind nicht mehr vorhanden. Was den Schrein des Ulmer Hutzaltares von 1521 betrifft, der Mauch zugewiesen wird, so läßt sich nicht verkennen, daß er auch zu dem einzigen erhaltenen größeren Bildwerke Schaffners, dem Wettenhauser Altar von 1524, enge Beziehungen zeigt.

Weitere Beweisstücke der bildnerischen Tätigkeit Schaffners sind uns durch Habichs Entdeckung der Beltzingermodelle bekannt geworden. Habich stellt neun Medaillenmodelle aus Buchs und Nußbaum und eine Bleimedaille von eigentümlicher Derbheit und Frische zusammen; fast alle stammen nachweislich aus Schwaben; fünf von ihnen stellen Angehörige der Ulmer Familie Beltzinger, ein sechstes Stück die Ulmerin Anna Rotengater dar. Sie stammen aus den Jahren 1522 bis 1530. Uns beschäftigt hier am meisten ein siebentes Modell, seit kurzem im Münchener Münzkabinett befindlich, das Brustbild eines vierundvierzigjährigen Mannes im Handwerkergewand (Abb. 54); das bartlose, wohlgenährte Antlitz ist nicht, wie sonst fast stets üblich, im scharfen Profil, sondern halb von vorn gesehen; die Umschrift lautet: M · D · XXII · EFFIGIES · M · S · M · XLIIII. Es handelt sich ganz offenbar um das Selbstbildnis Schaffners, der sich auch hier wieder in der Abkürzung als Maler bezeichnet. Die Stilverwandtschaft aller zehn Stücke, einerseits mit den gemalten Bildnissen Schaffners, anderseits mit den plastischen Teilen des jüngeren Wettenhauser Altares, erhellt auf den ersten Blick.

Damit ist die Grundlage für unsere stilistische Untersuchung gewonnen: hier Mauchs bezeichneter Bieselbacher Altar von 1501, dort der dem Schaffner durch ältere Überlieferung zugewiesene Wettenhauser Altar von 1524 und die Medaillenmodelle aus den Jahren 1522 bis 1530; in der Mitte der Hutzaltar von 1521.

*

Der Bieselbacher Altar (Abb. 51) ist eine im Hinblick auf sein Entstehungsjahr erstaunliche Leistung. Mader meint am Schlusse seines Aufsatzes, man dürfe, um den Stil des Daniel Mauch zu verstehen, nicht seine Beziehungen zum Blaubeurer Altar übersehen. Was am Bieselbacher Altar zunächst auffällt, sind die Gegensätze zum Blaubeurer Altar. Dieser ist 1493/94 geschaffen, demnach nur sieben Jahre älter, aber gänzlich unberührt von italienischen Einflüssen. Hingegen zeigt Mauchs zierliche Schöpfung durchaus den Stil der beginnenden Augsburger Renaissancegotik, und zwar als ihr frühestes Denkmal. Im gleichen Jahre verwendet Burgkmair an seiner Petersbasilika zum erstenmal das italienische Maureskenornament; doch ist Burgkmair noch weit zager als Mauch. Man muß die Parallelerscheinungen zu Mauchs Werk im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts suchen. Erscheint nun der Bieselbacher Altar sogar im Rahmen der fortschrittlichen augsburgischen Kunst als ein frühreifes Werk, wieviel mehr bei der Vergleichung mit den Schöpfungen der im Jahre 1500 von italienischen Einflüssen noch gänzlich unberührten Heimat des Meisters. Vom Blaubeurer Schrein gibt es Wege zu Multschers Sterzinger Altar zurück. Die Statuen stehen noch einzeln neben einander im Schrein, wie in fast allen großen Altären der ulmischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Zwischen Flügeln und Schrein gibt es keine kompositionelle Beziehung. Im Bieselbacher Altar hingegen sind Schrein und Flügel in strenger Symmetrie und mit starker rhythmischer Gruppierung der Hauptmassen zusammen geordnet. Der Löwener Annenaltar des Quinten Metsys im Brüsseler Museum, der acht Jahre jünger als unser Werk ist, was in dieser Zeit frischen Vorwärtsstrebens viel bedeutet, zeigt im Mittelbilde, das die gesamte heilige Sippe darstellt, eine schematische regelmäßige Komposition; aber noch sind die Flügel nicht zum Mittelbilde gezogen. Mauch geht in der Vereinheitlichung nach italienischer Art einen großen Schritt weiter, indem er die Sippendarstellung über Mittelfeld und Flügel verteilt, derart, daß die Gesamtwirkung geschlossener ist und zugleich weniger erklügelt anmutet als bei Metsys.

Es wäre von Wichtigkeit, festzustellen, wo diese Komposition, die bald Schule macht, erfunden ist, ob der Bieselbacher Altar sie zum erstenmal zeigt oder ob etwa ein oberitalienisches Vorbild in Betracht kommt.

Indes wird in der Gesamtanlage keineswegs der einzige welsche Einfluß offenbar. Im Blaubeurer Altar, der zugleich erzählen und schmücken will, ist auf den Innenseiten der Innenflügel das Landschaftliche so stark betont, daß der Künstler mit der Bildnerei nicht auskam, sondern die Malerei zu Hilfe nahm. Im Bieselbacher Altar wird im Sinne monumentaler Gestaltung auf alles Landschaftliche verzichtet; der Mensch ausschließlich ist Gegenstand und Mittel des künstlerischen Formwillens. Und so lassen sich die Unterschiede weiterhin im einzelnen verfolgen. In Blaubeuren herrschen die Mädchenengel in langen Gewändern, in Bieselbach tummeln sich die nackten Knaben. In Blaubeuren ist einer der wichtigsten Stimmungsträger das reiche deutsche Laubwerkornament. In dem sieben Jahre jüngeren Werke ist es nur noch mager verwendet und in der Hauptsache durch Fruchtgehänge und Füllhörner ersetzt.

Unbeschadet dieser Unterschiede ist Maders Hinweis nicht unberechtigt. So neuartig die Komposition anmutet, so sehr sich das Italienische in den Engelknaben, im Ornament, in den Kapitellen der Thronlehnen aufdrängt — von einem Verständnis der menschlichen Figur im Sinne der Renaissance ist keine Rede. Das reiche Spiel der knorpeligen Gewandfalten verdeckt die anatomischen Mängel, verdeckt den Organismus des Körpers überhaupt. Der ältere Syrlin ging auf anderen Wegen. Von dem Ernst und der Kraft, womit er selbständig das Problem der Darstellung des Menschen anpackte, ist hier nichts zu spüren. Die Köpfe, zumal die der Männer, haben eine gewisse äußere Lebhaftigkeit, die künftig Schulgut bleibt. Die Körper kommen über die Unirdischkeit jener des Blaubeurer Altares nicht hinaus. So liegt die Annahme nahe, der junge Mauch sei etwa mit Gregor Erhart, dem vermutlichen Meister des Blaubeurer Altares, nach Augsburg gekommen, wo er dann die welschen Anregungen früher als irgend einer seiner Genossen aufgenommen und verarbeitet hätte. Dennoch reichen die zugunsten der Annahme Maders vorgebrachten Gründe nicht aus, eine unmittelbare Einwirkung des Blaubeurer Werkes auf den Bieselbacher Altar glaubhaft erscheinen zu lassen; denn abgesehen von dem großen Unterschiede der Bildung und des Ausdruckes der Köpfe, die in Blaubeuren bedeutend, in Bieselbach alltäglich sind, ist auch die Gewandbehandlung im einzelnen verschieden. In Bieselbach

finden sich runde, strudelartige und knorpelige Spielfalten, wie sie, abgesehen von der Mauchwerkstatt, sonst nirgends in der Ulmer Kunst vorkommen.

*

Eine große Zahl von Bildwerken schließt sich an den Bieselbacher Altar an. Keines stimmt mit ihm stilistisch so vollständig überein, daß man es unbedingt dem Meister des Altares selbst zuweisen müßte. Keines entfernt sich so weit von seiner Art, daß es nicht als Werkstattarbeit angesprochen werden dürfte. Welche Wandlungen und Schwankungen Mauchs Stil durchgemacht hat, läßt sich nicht beurteilen, so lange nicht ein zweites gesichertes Werk von ihm nachgewiesen ist. In der Werkstatt aber wurde zweifellos ungleichmäßig gearbeitet, gerade wie in der Werkstatt des jüngeren Sürlin. Einen Einblick in die Absichten und Schwankungen des Werkstattstiles gewähren die Kopieen nach dem Schreine des Bieselbacher Altares.[1] Zunächst kommen die Kopieen in München (Nationalmuseum Nr. 1247, 0,99 m hoch, 1,02 m breit) (Abb. 52), Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum, 0,98 m hoch, 0,90 m breit) (Abb. 53) und Rottweil (Lorenzkapelle, aus Reichenbach, OA. Geislingen) in Betracht, die beiden ersten gut erhalten, die letzte nur als Bruchstück. Die Komposition hat sich lediglich in Einzelheiten verändert. Der Thron mit der hohen Rücklehne, von vier Pilastern eingefaßt, ist geblieben. Hinter Maria steht Josef; hinter Anna sind ihre drei Männer geordnet. Ein wesentlich neuer Zug ist allein in der steiferen Haltung der Frauen, die sich nicht mehr zu einander neigen, sowie des Kindes zu erblicken. Auch die genrehafte Behandlung der Männerköpfe ist beibehalten. Eine starke Änderung aber hat die Faltenbehandlung erfahren. Schon das Münchener Bildwerk, zweifellos die beste Wiederholung des Bieselbacher Schreines, verzichtet auf die eigenwilligen runden Spielfalten und gibt den Hauptfalten einen gratigeren Charakter; und in dieser Richtung vollzieht sich nun die weitere Entwicklung des Schulstiles derart, daß es nicht schwer fällt, die Unterschiede des Anfangs- und Endgliedes der langen Reihe verwandter Arbeiten nachzuweisen, daß aber anderseits jede Zusammenfassung der Werke in kleinere Unterabteilungen irgendwie nicht frei von Willkür ist.

[1] Vgl. Glaser in den Amtlichen Berichten aus den Preußischen Kunstsammlungen, XXXI, 1910, S. 90f.

Unter den mit der Münchener heiligen Sippe verwandten Werken ist als wichtigstes der Ulmer Hutzaltar von 1521 (Abb. 56) zu nennen. Wiederum ist eine heilige Sippe dargestellt, und zweifellos ist die einheitliche Anordnung im ganzen von jener des Bieselbacher Altares abhängig; doch sind die Flügel hier von Schaffner gemalt[1] und kompositionell von den Flachschnitzereien Mauchs an dem um zwanzig Jahre älteren Altar nicht beeinflußt. Hingegen wäre der 1,36 m hohe, 1,70 m breite Schrein ohne das Bieselbacher Vorbild nicht denkbar. Der neue Entwurf ist lediglich im Sinne strengerer Symmetrie noch mehr vereinfacht. Die hohe Thronrückwand fehlt, und die vier Männer sind, ohne Rücksicht auf den gegenständlichen Zusammenhang, aus formalen Gründen paarweise gruppiert. Die Haltung der Frauen ist ähnlich wie in dem Münchener Sippenrelief. Mit ihm hat der Hutzaltar auch bezüglich der lebendigen, aber oberflächlichen Köpfe Verwandtschaft, wie nicht minder auch hinsichtlich der Gewandbehandlung. Die Kennzeichnung der Körperbildung der Figuren ist auch hier gering. Die Gewandfalten bilden einen selbständigen malerisch-ornamentalen Organismus. Die im Münchener Sippenbild noch vorhandenen runden Knorpelfalten sind vermindert, und die längeren Falten haben an Fülle verloren, sie sind härter und gratiger geworden.

Mit dem Hutzaltar wiederum hängt eine weitere heilige Sippe des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Nr. 106, 1,59 m hoch, 1,10 m breit), vielleicht aus dem Ulmer Archivgebäude[2] im Aufbau zusammen. Die Gesamtanordnung ist genau beibehalten, nur ist die Stellung der beiden Frauen vertauscht. Inbezug auf Güte der Arbeit übertrifft das Berliner Bildwerk den Hutzaltar bei weitem. Die Faltenbehandlung nähert sich mehr jener der Münchener Sippe, übertrifft aber sogar diese in bezug auf Fülle und Lebendigkeit; auch das bekränzte Köpflein der Maria ist in Berlin schöner als in München. Darf man die besten Schöpfungen einer Werkstattgemeinschaft dem Meister selbst zuweisen, so muß die Berliner Sippe für eine eigenhändige Arbeit Mauchs gelten, allerdings aus der Epoche der reifen Entwicklung. In welche Zeit diese fällt, lehrt der 1519 datierte, mit

[1] Abbildung in Baum, Ulmer Kunst, 1911, S. 81.

[2] Abbildung in Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, Tafel 53.

dem Berliner Werke nahe verwandte köstliche Altar in Reutti, BA. Neuulm. Seine Komposition zeigt einen Rückfall in das völlig Malerische; die Errungenschaften des so straff komponierten Bieselbacher Altares sind verloren — das Streben nach Andeutung der Raumtiefe führt bei dem Mangel an Verkürzungen sowohl im Marientode des Schreines, wie in der Verkündigung und Geburt Christi der geschnitzten Flügel zu unklaren und unübersichtlichen Stellungen, auch sind die Flügel zur Mittelgruppe nicht in Beziehung gesetzt —; aber der Figurenstil im einzelnen ist lebensvoll und von der Art, die wir von der zuletzt genannten Berliner heiligen Sippe her kennen. Von gleicher Qualität ein Tod Mariä in Eggingen, OA. Blaubeuren. Mit Komposition und Stil des Altares von Reutti verwandt ist eine Geburt Christi in der Sammlung Gottschewski in Hamburg (Abb. 55), die aus Buxheim stammt[1].

Eine Gruppe weiterer Werke zeigt weniger feine Technik als die zuletzt betrachteten Arbeiten, steht aber im übrigen stilistisch auf der nämlichen Stufe wie der Hutzaltar. Sie umfaßt den Merklinger Altar von 1510, mit einer Beweinung Christi im Schreine, den Schrein von Zeitbloms Adelberger Altar von 1511 mit noch einzeln neben einander gereihten Statuen, und den Tauberbischofsheimer Altar von 1517[2].

Stilistisch völlig gleich, technisch ein wenig derber sind der Talheimer Altar in den Stuttgarter Kunstsammlungen, die beiden Seitenaltäre von 1517 in Ersingen, OA. Ehingen[3], zwei weibliche Heilige in Mettenberg, OA. Biberach, endlich ein Tod Mariä in Böttingen, OA. Blaubeuren.

Alle diese Bildwerke dürften etwa dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angehören. Sie zeigen in ihrem Stile Übereinstimmung, nur in der Qualität der Technik sind Schwankungen erkennbar. Man darf sie sämtlich als Schöpfungen der Werkstatt des Daniel Mauch ansprechen, die gelegentlich Einwirkungen aus der Werkstatt des jüngeren Sürlin erfährt. Am meisten entfernt sich von dem Stil der übrigen Werke der 1521 entstandene Hutzaltar, wohl die jüngste

[1] Vgl. Katalog der 29. Kunstauktion unter Leitung von Dr. Karl Förster, Sammlung des Grafen Hugo von Waldbott-Bassenheim, versteigert am 13. September 1883 in den Zentralsälen zu München, Nr. 279.

[2] Die genaueren Angaben über die hier nur aufgezählten Arbeiten in Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, S. 109 ff.

[3] Abbildungen in den Kunstdenkmalen von Württemberg, Klaiber, OA. Ehingen, 1912, Tafel 4, 5.

der besprochenen Arbeiten. Und zwar ist das unterscheidende Kennzeichen die größere Gratigkeit und Magerkeit der Langfalten.

Die nächste Entwicklungsstufe über den Hutzaltar hinaus gibt der Wettenhauser Altar von 1524 (Abb. 57, 58). Der stattliche Schrein des Wandelaltares war 3 m hoch, 3,16 m breit. Die architektonische Beziehung zwischen Schrein- und Flügelbildwerken, wie sie im Bieselbacher Altar hergestellt war, ist auch hier nicht gewahrt. Die Schreindarstellung zwar, eine Krönung Mariä im Engelkranz, ist, dem Gegenstande entsprechend, streng symmetrisch. Die Flügelbildwerke aber sind, unter Zuhilfenahme reicher geschnitzter Hintergrundarchitektur, freier und malerischer geordnet. Sie nähern sich in der Wirkung wieder mehr dem Blaubeurer Schema, das kompositionell übrigens ganz verschieden ist; mehr Verwandtschaft zeigen in Hinsicht der Anordnung zwei Flügel aus Attenhofen im Ulmer Museum, die jedoch stilistisch noch der Schule des Blaubeurer Altarmeisters angehören. In der Anbetung der Könige ist die Gruppe der Maria mit dem knieenden König Schongauers bekanntem Stiche B 6 im Gegensinne entnommen. Im einzelnen betrachtet, zeigen die Köpfe eine größere Feinheit der Schnitzkunst als etwa die Köpfe des Hutzaltares; sie sind ebenso fein wie die Köpfe des Altares von Reutti; die Gewandfalten aber, zumal auf den Flügeln, übertreffen in bezug auf Gestrecktheit, Magerkeit und Gratigkeit noch einmal die Falten der Figuren des Hutzaltares. Dem ganzen Schnitzwerke ist eine Flachheit der Modellierung als besondere Reliefwirkung eigen, wie sie sich bei Mauch nicht findet. Die verhältnismäßige Zierlichkeit der Arbeit und die Sicherheit der flachen Modellierung verbindet dieses ausgedehnte Werk mit den Schöpfungen der für sich allein betrachtet allerdings einigermaßen derben Kleinkunst, die Habich mit guten Gründen dem Schaffner zugewiesen hat. In den Kreis dieser Arbeiten gehört eine anmutige knieende Maria Magdalena der Stuttgarter Kunstsammlungen (Inv. 1870—1103) und eine trauernde Maria der Sammlung Schnell in Ravensburg[1].

*

[1] Vgl. oben S. 62.

Fassen wir das Ergebnis unserer Untersuchung zusammen. Schaffner und Mauch treten frühzeitig zu einander in Beziehung. Vielleicht lernen sie gemeinsam in Augsburg[1]. Im Jahre 1510 begegnen sie uns zum erstenmal in Ulm an einem Werke vereinigt, Mauch als Bildschnitzer — Bildhauer nennt er sich 1501 auf dem Bieselbacher Altar, und als Plastiker ist er auch künftig allein tätig —, Schaffner als Maler und Schreiner. Ihre Beziehungen müssen auch in der Folgezeit aufrecht erhalten worden sein. Die Flügelgemälde des Merklinger und des Talheimer Altares sind Schöpfungen der Schule Schaffners, der indes keineswegs ausschließlich als Maler tätig ist, sondern 1514 in Wettenhausen ausdrücklich als Statuarius genannt wird[2]. 1521 schaffen beide gemeinsam den Hutzaltar, Schaffner sicher die Flügel, Mauch sehr wahrscheinlich das Schreinbildwerk. Von nun an kennen wir kein sicheres Werk Mauchs mehr, wie wir anderseits aus älterer Zeit keine nachweisbare plastische Schöpfung Schaffners besitzen. Aber der Schrein des Hutzaltares steht seinem Stile nach derart in der Mitte zwischen den früheren Arbeiten Mauchs und den späteren Bildwerken Schaffners, daß hieraus unbedenklich auf ein gemeinsames bildnerisches Schaffen beider Künstler geschlossen werden könnte; gegen die Annahme einer gemeinsamen Werkstatt spricht allerdings der Umstand, daß Mauch Stockers, Schaffner hingegen Schüchlins Haus bewohnt. Notwendig ist dieser nahe liegende Schluß übrigens keineswegs. Im Gegenteil, der Forschung wird es dienlicher sein, die Werke der letzten Epoche der Ulmer Plastik mit unorganischer, doch voller, runder Faltenbildung dem Daniel Mauch, die Schöpfungen mit flacher Modellierung und gratiger, harter Faltengebung dem Martin Schaffner zuzuweisen.

*

1 Weil, Der frühe Schaffner, Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIII, 1920, S. 308, möchte die Augsburger Studienzeit Schaffners kurz nach 1510 ansetzen. Die Tätigkeit für Ulm im Jahre 1510 — abgesehen von dem Franziskusaltar wird sie durch das jetzt in den Stuttgarter Sammlungen befindliche Pfingstfest aus der Deutschordenskirche bezeugt — und der Stil eben dieses Pfingstbildes scheinen eher für Augsburger Einwirkungen unmittelbar vor 1510 zu sprechen.

2 Weil, a. a. O., S. 307 f., erkennt die 1504 datierten, aus dem Ulmer Wengenkloster stammenden, in der Augsburger Gemäldesammlung aufbewahrten Flügelbilder mit den Darstellungen der Heiligen Cyprian und Cornelius (Abbildungen der zugehörigen Innenseiten in Baum, Ulmer Kunst, 1911, Tafel 71) als Frühwerke Schaffners und hält sie für charakteristische Arbeiten eines Malerbildschnitzers.

Schaffner und Mauch teilen das Schicksal mittelmäßig begabter Künstler, in ihrer Jugend von einer großen Bewegung mitgerissen zu werden und im Bannkreise ihrer Heimat sogar zur Führerschaft zu gelangen; später, auf sich allein angewiesen, zeigen sie sich zu schwach, Stärke und Richtung des Wollens ihrer Jugend beizubehalten.

Ulm hatte in dem älteren Syrlin vielleicht den größten deutschen Bildner des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Die Tiefe und Eindringlichkeit seiner Anschauung, die Stärke seiner Gestaltungskraft waren an die Persönlichkeit gebunden, nicht übertragbar. Was er seinem Sohne als Schulgut hinterließ, war Einfachheit der Formgebung, Sinn für das Wesentliche, Verzicht auf Vorherrschaft des Ornamentes. Des jüngeren Sürlin Figuren verraten in ihrer schlichten Gewandung wenigstens noch eine Spur von dem Körpergefühl des Vaters, wenngleich die Gestaltungskraft nur in seltenen Fällen zu einer wirklichen Belebung ausreicht [1].

Als Schaffner und Mauch begannen, war der ältere Syrlin schon tot. Neben seiner Kunst bestand die zwar kraftvolle, doch unorganischere Art des vermutlichen Meisters des Blaubeurer Altares, Gregor Erhart. Es wäre denkbar, daß, wie Schaffner zuerst bei Stocker in die Lehre ging, so Mauch seinen ersten Unterricht bei Gregor Erhart suchte. Im Stile seines Frühwerkes, des Bieselbacher Altares, läßt sich allerdings eine unmittelbare Einwirkung dieses Meisters, wie oben dargelegt, nicht nachweisen. Sein Einfluß auf Mauch (und wohl auch Schaffner) macht sich eher in der Weise geltend, daß Erhart, der 1494 seinem Schwager Adolf Dauher nach Augsburg folgt, die Übersiedelung der beiden jungen ulmischen Künstler in die mächtig aufstrebende Nachbarstadt veranlaßt. Die Gunst des Kaisers Maximilian und der lebhafte Verkehr mit Italien gaben den Augsburger Künstlern reiche Beschäftigung und Anregung. Einer der eifrigsten Neuerer ist Burgkmair, seit 1498 Meister. Daß seine Beziehungen zum Süden

[1] Um der Einfachheit und Klarheit der Figuren willen muß der Geislinger Altar einem zwischen Mauch und Sürlin stehenden Meister zugewiesen werden, obgleich der Umstand, daß Mauch 1520 im Grundbuche der Geislinger Sebastiansbruderschaft erwähnt wird und der Aufsatz des Altares ein Sebastiansbild enthält, zu einer Zuweisung des Werkes an Mauch verlocken möchte. Indes, erscheinen schon die Unterschiede der Kopf- und Gewandbehandlung zwischen dem Bieselbacher und dem Geislinger Altar so groß, daß es nicht angeht, beide Werke einem Meister zuzuweisen, so darf es für ausgeschlossen gelten, daß in der nämlichen Werkstatt nahezu gleichzeitig der Geislinger und der Hutzaltar entstanden sind.

schon über die Jahrhundertwende hinaufreichen müssen, geht daraus hervor, daß er bereits 1501 einen Venezianer, Kaspar Straffo, als Lehrknaben annimmt. Bei ihm empfängt zweifellos auch Schaffner die entscheidenden Anregungen, mit dem Erfolge, daß ihn die schöne, wohl bald nach 1510 entstandene, aus Heiligkreuztal stammende Anbetung der Könige im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 267) bereits ganz auf dem Boden der neuen Kunst zeigt. Obgleich alle Figuren nach Zeitblomischer Art in der vordersten Bildschicht angeordnet sind und die Gruppe im Umriß rhythmisch gut geschlossen erscheint, ist doch die Flächigkeit der Malerei Zeitbloms gänzlich überwunden. Der Blick wird in die Tiefe geleitet. Die Figuren sind runder modelliert, freier, gelenkiger, bewegter, zugleich in der Auffassung irdischer, alltäglicher. Kein späteres Werk zeigt Schaffner gleich einfach und lebensvoll. Die Außenseiten der Flügel des Hutzaltares von 1521 z. B. bedeuten einen starken Rückfall in die Art Zeitbloms. Was hier von Schaffner gesagt ist, gilt in gleicher Weise für Mauch. Er kommt anscheinend schon etwa ein Jahrzehnt vor Schaffner mit der Kunst Augsburgs in Berührung. Sein frühestes Werk überrascht durch die Geschlossenheit der Komposition, das Reliefmäßige und die klare Gliederung der Darstellung; kein späteres kommt ihm in dieser Hinsicht gleich.

Das architektonische Wesen der italienischen Renaissance, die Bedeutung der Verhältnisse für die Formung der Körper im einzelnen und für die Bildgestaltung im ganzen ist den beiden Künstlern in ihrer Augsburger Lehrzeit wenn auch nicht durch den Verstand, so doch gefühlsmäßig halbwegs deutlich geworden. Von dieser Frucht der Lehrjahre zehren sie zeitlebens, ohne doch die anfängliche Frische zu behalten. Die anfangs bewußt gebundene Komposition wird willkürlicher, und die Körperbehandlung, niemals die Stärke dieser Kunst, wird zusehends unwirklicher, abstrakter. Selten spürt man deutlicher den unaufhaltsamen Niedergang einer großen Entwicklung als hier in der Ulmer Schule. Die absterbende Spätgotik zwingt die Meister in ihren Bann zurück, und nur in kleinen Schöpfungen, Bildnissen und Medaillen, vermag der Geist der neuen Zeit sich durchzusetzen.

# ZUR ZIEGLERFRAGE

Das Berliner Kupferstichkabinett bewahrt eine Sammlung von Bildnissen. Zu ihnen gehören vier weitere Blätter im Danziger Stadtmuseum, ein Blatt in Weimar und wahrscheinlich ein Dürer zugeschriebenes Bildnis in Kopenhagen[1]. Sie sind durchschnittlich 30 cm hoch, 20 cm breit, zeigen zumeist die Signatur BB, zweifellos ein später hinzugefügtes Zeichen, und lassen sich nur bis zu einer Leipziger Auktion des Jahres 1812 zurück verfolgen. Die meisten dieser Blätter sind aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts datiert und mit den Namen der Dargestellten versehen[2]; zwar scheinen die Jahreszahlen und Unterschriften teilweise überarbeitet zu sein; doch weisen sie ziemlich sicher auf Augsburger Herkunft. Vielleicht handelt es sich um Bildnisse junger Maler, die in einer Augsburger Werkstatt, wahrscheinlich in der Werkstatt des Hans Burgkmair, im Beginn des 16. Jahrhunderts gelernt haben — das Bildnis Zieglers ist 1502, das des Jerg Lutz 1513 datiert — zwei der Künstler, Koltenofen und Lutz, lassen sich als Augsburger nachweisen. In Berlin befinden sich, neben unbezeichneten Stücken, die Bildnisse von Raffael Dörrer aus Fayingen (Vaihingen) (1504), Jakob Krelling aus München (1504), Jörig Koch aus Basel (1512), Michel Strelin aus Nössel . . . (Nesselwang?), Partolomio Cango (1505), Christoph Koltenofen (1502), Jakob Mercklin von Ulm (1512), Konrat Weys von Rotweyll (1510), Jörig Lutz (1513) und Wilhalm Ziegler von Krögling (Creglingen) (1502), in Weimar das Bildnis eines „vtz von Wörd" (1515), in Danzig die Bildnisse von Jörg Bodelßkircher aus Bayern (1503), Hanns Straub aus Dillingen (1504), Hanns Flieger aus Möcz (1509) und Kasper Bernhart aus Venedig (1511). Von diesen Namen sind einige nicht unbekannt. Christoph Koltenofen ist ein Angehöriger des in Ravensburg und Augsburg ansässigen Malergeschlechtes der Kaltenofer, wohl gleich mit jenem Christoph Keltenofer, Maler von Augsburg, der 1509 als Bürger in Ravensburg

[1] Den Hinweis auf diese Bildnisse verdankt der Verfasser Herrn Dr. Feurstein in Donaueschingen, Auskünfte über sie Herrn Geheimrat Dr. M. J. Friedländer. — Vgl. Feurstein, Die Handzeichnungen des sog. Meisters BB im Berliner Kupferstichkabinett, Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen. XLIII, 1922, S. 70.

[2] Vgl. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin, I, Bock, Die deutschen Meister, 1921, S. 67, Tafel 96, 98.

aufgenommen wird[1]. Jakob Mercklin, ein Verwandter des Konrad Mercklin, ist Maler und Mitglied der Wengenbruderschaft zu Ulm, wo er 1526 stirbt[2]. Jerg Koch erneuert 1509 die Basler Zunft zum Himmel, ist 1516 Stubenmeister der Zunft, 1527 Seckelmeister, nachweisbar bis 1528[3]. Konrat Weys von Rottweil ist wohl ein Mitglied der vor allem durch Marx Weiß bekannt gewordenen schwäbischen Malerfamilie, vielleicht dessen Oheim[4]. Hans Flieger von Möcz möchte Feurstein für den Vater des Augsburger Malers und Goldschmiedes Bartholme Flicker halten, der 1544 die Zunftgerechtigkeit erhält und 1547 stirbt[5]. Jerg Lutz d. Ä. erhält 1510 die Malergerechtigkeit zu Augsburg[6]. Er ist identisch mit dem 1546 verstorbenen Maler, der 1540 als der Schwiegervater des Jerg Ziegler erwähnt wird[7]. Wilhalm Ziegler endlich wird 1502 Lernknabe bei Hans Burgkmair[8]. 1525 taucht Wilhelm Ziegler aus Rotenburg o. T. in Freiburg im Üchtland auf, das in der Reformationszeit zahlreichen beim alten Glauben verbliebenen Künstlern Beschäftigung bietet. Er wird Bürger und Stadtmaler von Freiburg[9]. Daß Ziegler in Freiburg nicht das kleine Creglingen, sondern das benachbarte bekanntere Rotenburg als seine Heimat anführt, dieser Umstand dürfte einer Gleichstellung des auf der Berliner Zeichnung abgebildeten Jünglings mit dem späteren Freiburger Stadtmaler wohl kaum im Wege sein.
Als Vorgänger Zieglers erscheint in Freiburg von 1520 bis 1525 der Maler Hans Boden[10]. Wahrscheinlich muß er infolge eines Totschlages um 1525 Freiburg verlassen. Seine Herkunft ist urkundlich nicht festgestellt. Der Stil der von ihm ohne fremde Hilfe gefertigten Werke, wie des hl. Theodul (Abb. 61), zeigt Beziehungen zu der Art seines Vorgängers Hans Fries. Hingegen besteht

[1] Vgl. oben S. XIV, 10. — Nagler, Künstlerlexikon, XII, 1842, S. 40. — Probst, Überblick über die Kunstgeschichte der oberschwäbischen Landschaft, 1896, S. 26.
[2] Vgl. Weyermann, Neue Nachrichten von Gelehrten und Künstlern, 1829, S. 318. — Weser, Der Lukasbruderschaftsaltar zu den Wengen in Ulm, Archiv für christliche Kunst, XXXVII, 1919, S. 13.
[3] Vgl. Feurstein, a. a. O., S. 71.
[4] Vgl. Feurstein, a. a. O., S. 71, wo das gesamte Schrifttum über die Weiß verzeichnet ist.
[5] Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, 1886, S. 567. — Feurstein, a. a. O., S. 71.
[6] Vgl. Vischer, a. a. O., S. 514, 546, 548, 567.
[7] Vgl. Feurstein, Der Monogrammist M. W. und der Meister von Meßkirch, Monatshefte für Kunstwissenschaft, X, 1917, S. 272 f.
[8] Vgl. Vischer, a. a. O., S. 543.
[9] Vgl. Zemp in Bruns Schweizerischem Künstlerlexikon, I, 1905, S. 157.
[10] Vgl. Haendcke, Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert, 1893, S. 129. — Zemp, a. a. O.

keine Verwandtschaft mit der Art des in Bern 1502 bis 1534 nachweisbaren Jakob Boden. Außer handwerksmäßigen Arbeiten am Freiburger Rathause und Fassungen von Werken des Bildhauers Hans Geiler hat sich von ihm eine Reihe von Altarbildern erhalten, die heute im Freiburger Museum aufbewahrt werden. Aus der Wolfgangskapelle bei dem Zisterzienserkloster Altenryf stammen die Außenseiten der Flügel eines 1522 datierten Altares, mit den Bildern der Verkündigung, Heimsuchung, Darstellung im Tempel und des Todes Mariä; das Staffelbild zeigt das Abendmahl. Schon hier findet sich neben der Signatur des Hans Boden, einem Eichelzweig zwischen den Majuskeln H und B, ein zweites Zeichen, nämlich ein Z, dessen oberer wagrechter Schenkel von einem I gekreuzt wird. Diese Doppelsignatur wiederholt sich auf fast allen Gemälden des Künstlers. Aus dem Jahre 1522 stammen ferner das Bild des hl. Theodul mit der einfachen Signatur Bodens (Abb. 61), aus dem folgenden Jahre zwei Altarflügel aus der Friedhofskapelle S. Anna bei der Johanneskirche in Freiburg (Abb. 62, 63) mit den Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Auf den Stufen unter dem Christkinde des Bildes der Geburt sieht man die Jahreszahl 1523 mit dem Zeichen Bodens und seitlich das aus I und Z gebildete Monogramm. Andere nicht signierte, bisher Boden zugeschriebene Werke, wie die Flügelgemälde mit den Heiligen Florian und Georg des Freiburger Franziskanerklosters werden dem jüngeren Hans Schäuffelin zugewiesen, der 1543 von Nördlingen nach Freiburg übersiedelt[1].

Der Wegzug des jüngeren Schäuffelin in das ferne Freiburg wäre kaum erklärlich, wenn nicht ältere Beziehungen der Nördlinger Familie zu dieser Stadt angenommen werden. Ihr Vermittler ist anscheinend der Monogrammist Ƶ. Schäuffelins Ziegleraltar in Nördlingen von 1521 zeigt dasselbe glasig-helle Kolorit, dieselbe starke Betonung der Zeichnung, die nämliche Art, die Figuren vorn an die Bildfläche zu rücken, und endlich dieselbe Vernachlässigung der Landschaft wie die von Hans Boden und Ƶ gemeinsam signierten Bilder. Da nun zwischen dem Stile des in der Zeichnung lebhafteren Theodulbildes und

[1] Vgl. Wartmann, Gemälde und Skulpturen, 1430—1530, Katalog der Ausstellung im Zürcher Kunsthaus, 1921, S. 44. — Thieme, Schäufeleins malerische Tätigkeit, 1892, S. 13.

dem Stile der mit der weiteren Signatur Ƶ versehenen Gemälde immerhin ein erheblicher Unterschied besteht, so darf angenommen werden, daß lediglich der Gehilfe Bodens dem Einflusse Schäuffelins ausgesetzt war. Zemp möchte dieses Monogramm auf Wilhelm Ziegler beziehen[1]. Schon die Herkunft aus der Rotenburger Gegend machte eine Berührung mit Schäuffelin nicht unwahrscheinlich. Vielleicht erklärte sich aus der Verbindung des Wilhelm Ziegler mit Nördlingen die Übersiedelung des jüngeren Schäuffelin nach Freiburg. Indes: Werke des Wilhelm Ziegler sind nicht nachweisbar; wir kennen seinen Stil nicht. Überdies taucht der Künstler erst beim Weggange Bodens in Freiburg auf. Und warum endlich sollte er mit einem Z signieren, dessen oberer Schenkel von einem I gekreuzt wird?

Sollte dieses Ƶ etwa auf Jerg Ziegler bezogen werden dürfen, den angeblichen Meister von Meßkirch?

Die Angaben über das Leben des Jerg Ziegler sind noch sehr ergänzungsbedürftig. Der Familienname ist in Schwaben so häufig, daß eine Verwandtschaft Wilhelms mit Jerg durchaus nicht notwendig angenommen werden muß. Doch weist auf eine Beziehung der beiden zu einander die gemeinsame Verbindung mit Jerg Lutz hin, der in den Berliner Bildniszeichnungen als Genosse Wilhelms, in den Augsburger Urkunden als Schwiegervater Jergs erscheint. Im Augsburger Malerbuche 72[c] fol. 76 findet sich der Eintrag: „Item Jerg Ziegler vonn kemett hatt zünfft empfangen am montag vor sankt Jacobstag 1540 Jar des Jerg Lützen maller dohtermann“[2]. 1540 also ist Jerg Ziegler nach Augsburg verzogen, und zwar wahrscheinlich als nicht junger Künstler. Sein Schwiegervater dürfte auf dem Bilde von 1513 im frühen Mannesalter dargestellt sein; Jerg Ziegler war 1540 wohl schon seit längerer Zeit verheiratet. Die Aufnahme in die Augsburger Malerzunft ist das einzige Ereignis im Leben des Künstlers, das sich urkundlich belegen läßt. Für alle andern über ihn veröffentlichten Daten sind bisher die Quellen nicht bekannt gegeben. Wir zitieren sie hier nach der letzten Auflage

[1] Vgl. Zemp, a. a. O.

[2] Vgl. Feurstein, Der Monogrammist M. W. und der Meister von Meßkirch, Monatshefte für Kunstwissenschaft, X, 1917, S. 273. Dort ist noch ein zweiter Malerbucheintrag veröffentlicht, der indes nichts Neues bringt. Als Herkunftsort dürfte Dorfkematen bei Dinkelsbühl am ehesten in Betracht kommen; leider reichen die Pfarrbücher dieses Ortes nicht bis in das 16. Jahrhundert zurück.

des Donaueschinger Galeriekataloges, müssen aber die Verantwortung für die Richtigkeit der Angaben dem Verfasser des Kataloges, Feurstein, überlassen[1]. „Nach Ansgar Pöllmann 1495 im Nördlinger Ries geboren, 1559 in Lauingen verstorben. Lernt bei Schäufelein und Sebastian Daig in Nördlingen, arbeitet um 1515 bei Jakob Schick in Kempten, von dessen Altgesellen (Adam Schlanz?) er beeinflußt erscheint. Um 1520 in und um Konstanz als Maler und Scheibenrißzeichner tätig[2]. Nähert sich dann mit seinen nachgewiesenen Arbeiten dem oberen Donautal, um etwa ein Jahrzehnt — bis 1538 — fast ausschließlich für die Grafen von Zimmern in Meßkirch und Umgebung tätig zu sein". Es wäre dringend zu wünschen, daß die Belege für diesen Lebenslauf endlich veröffentlicht würden. Mit den hier gegebenen Daten ließe sich ein Aufenthalt zu Freiburg im Üchtland zwischen 1523 und 1525 wohl in Einklang bringen. Man müßte dann wohl annehmen, daß Jerg den etwas älteren Wilhelm Ziegler — sein Bildnis ist bereits 1502 datiert — nachgezogen habe und daß Wilhelm nach Jergs Weggang der Nachfolger des Hans Boden geworden sei.

Dieser Vermutung steht indes ein gewichtiger Umstand entgegen. Leider stimmt der Stil der Freiburger Tafeln Bodens und des Monogrammisten Ż keineswegs mit dem Stile des Stuttgarter Benediktusbildes überein, das nach Pöllmann die Signatur Zieglers mit der Jahreszahl 1524 trägt[3]. Die Signatur, die Pöllmann mit violetten Strahlen aufgenommen und vielfach vergrößert hat, ist dem unbewaffneten Auge nicht sichtbar. Die Deutung dieser mikroskopisch kleinen Haarstriche als Inschrift wird von Lange, Sauer, Feurstein[4] kurzweg abgelehnt; es gehört viel guter Wille dazu, sie als Signatur anzuerkennen. Aber selbst wenn man die Jahreszahl und das Vorhandensein geheimnisvoller Buchstaben gelten läßt, so bedarf es immer noch des Nachweises, daß die von Pöllmann als „jergz"

[1] Vgl. Feurstein, Katalog der Fürstlichen Gemäldesammlung Donaueschingen, [3], 1921, S. 44.

[2] In dem Aufsatze „Die Kunstpflege in der Baar", Badische Heimat, 1921, S. 49, schreibt Feurstein: „Um 1520 arbeitet er in S. Gallen und Konstanz als Maler und Scheibenrißzeichner für Christoph Stimmer." Vielleicht ist der Hinweis auf S. Gallen durch die Veröffentlichung der frühen Arbeiten des Meisters von Meßkirch in Koetschau, Bartel Beham und der Meister von Meßkirch, 1893, S. 35 ff., veranlaßt.

[3] Vgl. Pöllmann, Die Signierungsweise des Meisters von Meßkirch, Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 1908, S. 263 ff.

[4] Vgl. die Nachweise bei Feurstein, Der Monogrammist M. W. und der Meister von Meßkirch, a. a. O., S. 272.

gelesenen Strichlein auf Jerg Ziegler bezogen werden müssen. Die Gleichstellung des Meisters von Meßkirch mit Jerg Ziegler steht demnach vorläufig auf ebenso schwachen Füßen wie der Vorschlag Moderns[1], in den Schöpfungen des Meisters von Meßkirch die Zeugnisse der späteren Entwicklung Schäuffelins zu sehen. Ein Maler Jerg Ziegler hat gelebt. Freilich, ob er als der Gehilfe des Hans Boden angesehen werden darf, dies muß, bis zur Auffindung gesicherter Arbeiten, dahingestellt bleiben.

[1] Vgl. Modern, Der Mömpelgarder Flügelaltar des Hans Leonhard Schäufelein und der Meister von Meßkirch, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVII, 1896, zumal S. 384 ff.

# JÖRG KÄNDEL

Die Frage nach der Arbeitsteilung bei der Herstellung des spätgotischen Altarschreines mit Flügeln ist oft erörtert worden[1]. So viel steht fest, daß sie sich nicht einheitlich beantworten, sondern nur von Fall zu Fall entscheiden läßt. Grundsätzlich ist der Möglichkeit nichts im Wege, daß ein Maler sich zugleich als Bildschnitzer, ein Bildner sich als Maler betätigt. Darüber, wie weit dies im Einzelfalle zutrifft, entscheidet die Stilkritik. Denn Urkunden und Inschriften besagen zunächst nur, wer für das Kunstwerk rechtlich verantwortlich ist, nicht, wer es in der Tat gestaltet hat.

Es ist eine Ausnahme, daß, wie bei dem Weingartener oder Kaisheimer Altar, Inschriften, Urkunden oder gleichzeitige schriftliche Erwähnungen melden, daß ein Altar nicht einen, sondern mehrere Künstler zu Urhebern hat. In solchen Fällen müssen Bedenken bezüglich der Urheberschaft der einzelnen Teile wohl schwinden: am Weingartener Altar waren unzweifelhaft die gemalten Teile von Holbein, die geschnitzten von Michel Erhart gefertigt. Indes, so leicht wie hier ist die Zuteilung eines Altarwerkes an verschiedene Künstler der Forschung nicht oft gemacht. In der Regel wird nur ein Künstler als verantwortlich genannt. An den Konstanzer Domtüren bezeichnet Symon Haider „artifex" sich ausdrücklich als der Urheber, obgleich er als Schreiner den Auftrag nachweislich an einen Bildschnitzer weiter geben mußte, und bei der Verdingung des Schwabacher Altares wird die eigenhändige Mitarbeit Wolgemuts besonders festgelegt, weil er eben andernfalls die Ausführung des gesamten Werkes Dritten überlassen hätte. Wenn also der beauftragte und verantwortlich zeichnende Künstler, er sei nun Maler oder Bildner, nicht einmal den Teil der Aufgabe, der in sein eigentliches Schaffensgebiet fällt, selbst erledigt, um wie viel weniger scheint er für die ihm ferner liegenden Teile haftbar gemacht werden zu können.

Und dennoch führte eine Verallgemeinerung dieser Annahme zu falschen Schlüssen. Ergibt sich aus dem Augenschein, daß ein Maler für jeden seiner

[1] Vgl. Dehio, Künstlerinschriften des 15. Jahrhunderts, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1910, S. 55 ff. — Klaiber, Über die zünftige Arbeitsteilung, Monatshefte für Kunstwissenschaft, III, 1910, S. 91 ff. — Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, II, 1921, S. 175.

Altarschreine sich eines neuen Schnitzers bedient, wie dies bei Herlin[1] und Zeitblom der Fall ist, so ist die Annahme am Platze, daß der betreffende Maler nicht selbst auch Bildwerke geschaffen hat. In vielen Fällen — erinnert sei nur an Witz, Multscher, Pacher, Ivo Strigel, Schaffner — ist jedoch mit größerer oder geringerer Sicherheit festgestellt, daß der Künstler nicht nur Maler und Bildschnitzer in der Werkstatt beschäftigt, sondern selbst auf beiden Gebieten tätig ist. Hier erscheinen Zweifel nur dann berechtigt, wenn die Ergebnisse einer vorsichtigen Stilkritik sich mit dem urkundlichen Befund durchaus nicht in Einklang bringen lassen. Es ist zu bedenken, daß es hindernde Zunftschranken, wie sie zuweilen Schreiner und Bildner trennten, zwischen Malern und Bildnern nicht gab. Ob ein Künstler sich nur einem oder beiden Gebieten zuwendete, das hing offenbar, abgesehen von der persönlichen Neigung, auch von äußeren Bedingnissen ab. Wenn schon ein Haider in Konstanz lange Zeit keinen ansässigen Bildschnitzer fand, wie oft mag wohl in kleineren Städten Mangel an Arbeitskräften den einheimischen Meister zu unfreiwilliger Vielseitigkeit genötigt haben. In dieser Tatsache liegt die Berechtigung begründet, Maler von Altären, deren Schreinbildwerke unter sich und mit den Flügelbildern stilistisch übereinstimmen, zugleich als Schnitzer gelten zu lassen, auch wenn sie sich stets nur als Maler bezeichnen. Dies gilt zum Beispiel für Jakob Acker in Ulm, den Meister des Altares in Rißtissen, für Jakob Schick in Kempten, den Schöpfer eines 1515 datierten Altares im Münchener Nationalmuseum (Kat. VI, Nr. 1321) und eines 1519 vollendeten Altares in Maria-Rain bei Nesselwang, für Hans Strüb von Veringen, den Meister des Roter Altares in der Mannheimer Altertümersammlung, für Hans Syrer in Reutlingen, den Schöpfer der Altäre von Ohmenhausen und Rübgarten, und endlich für Jörg Kändel von Biberach, den Meister der Altäre von Vigens, Tinzen und Seewis.

*

Über die Lebensdaten des Jörg Kändel ist wenig bekannt. Im Biberacher Bürgerbuche findet sich zum Jahre 1502 der Eintrag: „Jörg Kändel, der Mahler, ver-

[1] Vgl. Pinder, Zur Vermittlerrolle des Meisters E. S. in der deutschen Plastik, II. Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXXII, 1921, S. 192 ff.

bürgt mit Hanß Greying". Der Altar in Vigens (Bezirk Glenner) ist 1516 datiert. Der Hochaltar in Tinzen (Bezirk Albula) trägt auf dem rechten Flügel die Inschrift „Jörg Kandel mäuller · Biberach · 1531, 1535". Der Altar aus Seewis (Bezirk Glenner) im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich ist undatiert und nur „Kender · Maller zu Bibrach" bezeichnet. Obgleich demnach Kändel stets nur als Maler erscheint, so ist doch seine Malerei nach Umfang und Bedeutung der geringere Teil seiner Tätigkeit. Selbst die Innenseiten der Altarflügel überläßt er der Bildnerkunst. Der Altarschrein in S. Florin zu Vigens (Abb. 64)[1] enthält im Schrein die stehende Mutter Gottes, von Engeln gekrönt, zu ihren Seiten Gruppen von je einer knieenden und einer stehenden Heiligen. Auf den Innenseiten der Flügel gleichfalls Gruppen, und zwar je einer sitzenden und einer sich zu ihr niederbeugenden Heiligen. Der Tinzener Altar (Abb. 67) zeigt im Schrein die Mutter Gottes, umgeben von den Heiligen Katharina, Barbara, Blasius und Pankratius, auf den Flügeln weitere stehende Heilige, in der Staffel Christus mit den Aposteln. Der Seewier Altar endlich (Abb. 69) stellt im Schrein eine Verkündigung zwischen zwei stehenden weiblichen Heiligen, auf den Innenseiten der Flügel männliche Heilige dar. Von dem Vigener zum Tinzener Altar ist es ein weiter Weg. Die Figuren des Altares von Vigens sind von langgezogenen, fest modellierten parallelen Faltenzügen überschnitten. Der Altar aus Seewis zeigt noch die gleiche Art, wenn auch flauer und minder bestimmt. In dem späten Tinzener Altar ist auf die Parallelfaltengebung fast vollständig verzichtet. Kändels Stil, noch rein gotisch, im Vigener Altar frisch und stark, sinkt mehr und mehr auf die Stufe des Handwerkmäßigen.

*

Jörg Kändel ist eine der wenigen faßbaren Künstlerpersönlichkeiten, auf deren Schaffen die seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland weit verbreitete Parallelfaltenmode eingewirkt hat. Man muß sich vor der Annahme hüten, als ob diese Mode der Stil einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit

[1] Die Photographie ist nach dem Abgusse in der Ravensburger Altertümersammlung gefertigt. Eine Aufnahme des Altarschreines im heutigen Zustand findet sich in Gaudy, Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz, I, Graubünden, 1922, Abb. 151. Die Photographieen des Seewier und Tinzener Altares sind von Herrn Direktor Dr. Lehmann in Zürich zur Verfügung gestellt.

gewesen wäre[1]. Sie ging, gleich einer Welle, vorüber, und selbst Künstler, die ihr längere Zeit hindurch gefolgt waren, suchten später wieder andere Wege.
Die Wurzeln dieser Mode gründen wohl in der Venediger Bildnerkunst der Jahrhundertwende. Zumal die Arbeiten des Tullio Lombardo scheinen auf die deutschen Meister, die in den Süden kamen, gewirkt zu haben; doch lassen sich auch andere Einflüsse nachweisen. Das Stuttgarter Museum besitzt aus der Sammlung Hirscher vier oberschwäbische Passionsdarstellungen, geschnitzte Felder von Altarflügeln[2]. Sie sind feiner als die Arbeiten Kändels; ihr Stil steht der Art des Adolf Dauher nahe[3], doch ist er bewegter. Die Grablegung dieser Folge geht auf eine Plakette des Moderno zurück, die auch in einem gleichzeitigen Bildwerke aus Solenhofer Stein kopiert wird[4]. Während jedoch die italienischen Vorbilder in der Behandlung des Körpers von Anatomie und Proportion ausgehen, zeigt sich in den süddeutschen Arbeiten die Renaissance zunächst nur schüchtern im Ornament.

*

Im Hinblick auf die starken Stilwandlungen, die sogar die sicher nachweisbaren Werke des Adolf Dauher und des Jörg Kändel verraten, wird man jeglicher Aufteilung der zahlreich erhaltenen Bildwerke mit Parallelfalten an einzelne Meisterpersönlichkeiten im voraus mißtrauen dürfen. Auch der folgende Versuch einer Gliederung des Materiales will nicht als endgültige Lösung dieser Aufgabe angesehen werden.

[1] So versuchte als erster Karl Schaefer in den Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums, 1895, S. 41, verschiedene Bildwerke mit Parallelfalten einem Ravensburger Meister zuzuteilen. Mader, der in seinen Studien über den Meister des Mörlindenkmals (Die christliche Kunst, III, 1906/07, S. 156 ff.) die Zahl vergrößerte, glaubte in Gregor Erhart ihren Urheber gefunden zu haben. Nachdem der Verfasser in seinem Aufsatze über die Sammlung Örtel (Cicerone, V, 1913, S. 281) zuerst auf Kändel hingewiesen hatte, wurden nunmehr diesem von Wolter in seinem Aufsatze über Bayrische Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts (Festschrift des Münchener Altertumsvereins, 1914, S. 82 ff.) alle in Betracht kommenden Bildwerke zugeschrieben. Hiergegen nahm Demmlers Aufsatz Eine Augsburger Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum (Amtliche Berichte der Preußischen Museen, XXXVII, 1916, S. 118 ff.) Stellung.

[2] Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.-18. Jahrhunderts, 1917, S. 166 ff.

[3] Vgl. Halm, Studien zur Augsburger Bildnerei der Frührenaissance, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XLI, 1920, S. 277 f. — Halm, Adolf Daucher und die Fuggerkapelle, 1921, S. 97.

[4] Vgl. Halm, Zur Frührenaissance Süddeutschlands, Kalender bayrischer und schwäbischer Kunst, 1918, S. 7.

## KÄNDEL, ARBEITEN IM STILE DES VIGENER ALTARES

1. Kändel, Altar in Vigens, S. Florin, 1516 (Abb. 64).
2. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Himmelfahrt Mariä. Aus Sontheim, BA. Memmingen.
3. Oberliezheim, BA. Dillingen, Pfarrkirche, Himmelfahrt Mariä[1].

## KÄNDEL, ARBEITEN IM STILE DES SEEWIER ALTARES

4. Kändel, Altar aus Seewis, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum (Abb. 69).
5. 6. Rottweil, Lorenzkapelle, zwei Heiligengruppen aus Wangen, Amt Konstanz, in der Anordnung der seitlichen Gruppen des Vigener Altares (Abb. 66).
7, 8. Desgleichen, zwei Gruppen von je drei Heiligen.
9. Desgleichen, Kreuzfindung[2].
10. Langenhaslach, BA. Krumbach, Pfarrkirche, Mutter Gottes[3].

## KÄNDEL, ARBEITEN IM STILE DES TINZENER ALTARES

11. Kändel, Altar in Tinzen, S. Blasius, 1531—1535 (Abb. 67).
12. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Mutter Gottes aus Biberach[4].

## MEISTER DER BIBERACHER SIPPE

13. Rottweil, Lorenzkapelle, Hl. Sippe, aus Biberach[5].
14. Berlin, Sammlung Oppenheim, Maria mit Engeln. Aus Biberach[6].

## MEISTER DER MINDELHEIMER SIPPE

15. Mindelheim, S. Anna, Hl. Sippe[7].
16. Neufra a. D., Pfarrkirche, Rotmarmorgrabmal der Apollonia von Montfort, † 1517[8].

## MEISTER VON OTTOBEUREN, NEBST WERKSTATT

fertigte für Ottobeuren anscheinend mehrere, nur in Bruchstücken erhaltene Altarschreine.

17. Ottobeuren, Kloster, Altarflügel mit Verkündigung und Geburt Christi (Abb. 70).
18. Desgleichen, Bruchstück einer Himmelfahrt Mariä[9].
19. Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum, Enthauptung des hl. Mauritius. Aus der Johanniterkirche in Feldkirch. Ursprünglich in Ottobeuren. (Abb. 71)[10].

[1] Vgl. Mader, a. a. O., S. 154.
[2] Abbildung in Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik, 1922, Abb. 52. — Demmler, Schwäbische Renaissanceplastik, Kunst für Alle, XXXVII, 1922, S. 193.
[3] Nach Mitteilung von Professor Dr. Weise in Tübingen.
[4] Vgl. Christ im 2. Bericht des Museums vaterländischer Altertümer in Stuttgart, 1919, S. 33 f., Abb. 9.
[5] Vgl. Gröber, a. a. O., Abb. 32.
[6] Vgl. Gröber, a. a. O., Abb. 33.
[7] Vgl. Gröber, a. a. O., Abb. 64.
[8] Vgl. Gröber, a. a. O., Abb. 65.
[9] Vgl. Wolter, a. a. O., S. 90.
[10] Vgl. Demmler, a. a. O., S. 194 f. — Ulmer, Die einstige Johanniterordenskirche S. Johann in Feldkirch. Veröffentlichungen des Vereins für christliche Kunst und Wissenschaft in Vorarlberg, XII, 1923, S. 107 ff.

20. Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum, Hl. Martin. Aus der Johanniterkirche in Feldkirch. Ursprünglich in Ottobeuren. Abb. 72.
21. Ottobeuren, Kloster, fünf weibliche Heilige.
22. Oberkammlach, BA. Mindelheim, Geburt Christi[1].
23, 24. München, Bayrisches Nationalmuseum. Die Schutzheiligen von Ottobeuren, S. Theodor und S. Alexander. (Inv. Nr. 6836, 6837). Aus Ottobeuren.
25. Desgleichen, Gruppe von vier Heiligen[2].
26. Desgleichen, Beweinung Christi. Aus Kaisheim. (Abb. 75)[3].
27, 28. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, zwei Heiligenpaare. (Abb. 65)[4].
29. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Anbetung der Könige[5].
30. Desgleichen, Tod Mariä[6].
31. München, Bayrisches Nationalmuseum, Tod Mariä[7].
32. Paris, Musée des Arts décoratifs, Beweinung Christi (Abb. 76).
33. München, Bayrisches Nationalmuseum, Geburt Christi[8].
34. München, Bayrisches Nationalmuseum, Empfangsszene[9].
35. Schloß Heiligenberg, Fürst Fürstenberg, Empfangsszene. Genaue Wiederholung des vorigen Bildwerkes.
36. München, Bayrisches Nationalmuseum, Phyllis und Aristoteles.
37. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Salomos Götzendienst[10]. Zum vorigen Stücke gehörig.
38. Wien, Sammlung Figdor, Urteil Salomos (?)[11].
39. Schloß Kreuzenstein, Martern der hl. Katharina[12].
40, 41. Schloß Lichtenstein, Herzog v. Urach, Josefs Traum und Potiphars Weib (Höhe und Breite 0,21 m).
42. München, Sammlung Örtel, Hl. Christophorus. Aus Babenhausen[13].
43—47. Basel, Historisches Museum, fünf Passionstafeln aus Chur (Inv. 1877 — 56, 57). (Abb. 68).
48. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Himmelfahrt Mariä. Aus Schrotzburg.

[1] Vgl. Gröber, a. a. O., Abb. 73.
[2] Vgl. Kataloge des Bayrischen Nationalmuseums, VI, 1896, Nr. 1230.
[3] Desgleichen, Nr. 1238. Vgl. Gröber, a. a. O., Abb. 77.
[4] Vgl. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum, 1910, Nr. 380, 381. — Gröber, a. a. O., Abb. 66, 67. — Demmler, a. a. O., S. 196 f.
[5] Vgl. Vöge, Die deutschen Bildwerke, 1910, Nr. 114. — Gröber, a. a. O., Abb. 74. — Demmler, a. a. O., S. 196.
[6] Vgl. Vöge, a. a. O., Nr. 115.
[7] Kat. VI, Nr. 1158.
[8] Kat. VI, Nr. 1273.
[9] Kat. VI, Nr. 1276. Vgl. Gröber, a. a. O., Abb. 76.
[10] Vgl. Josephi, a. a. O., Nr. 382.
[11] Vgl. Leisching, Figurale Holzplastik I, Nr. 128. — Demmler, a. a. O., S. 197.
[12] Vgl. Leisching a. a. O., Nr. 67, 70.
[13] Vgl. Katalog der Sammlung Örtel, Nr. 43. — Baum, Die Sammlung Örtel, Cicerone, V, 1913, S. 281. — Gröber, a. a. O., Abb. 75.

## MEISTER DER KRÖNUNG MARIÄ

49. Ravensburg, Sammlung Schnell, Krönung Mariä. Bruchstück (Abb. 73).

50. Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum, Krönung Mariä. Als Mittelstück in dem von dem Grafen Jakob Hannibal von Hohenems († 1587) gestifteten Hochaltar der Pfarrkirche von Hohenems verwendet (Abb. 74).

## ART DES ADOLF DAUHER

51—54. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, 4 Passionsdarstellungen. Vgl. S. 105.

## OBERRHEINISCH

55. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Flügel des Weisweiler Altares.

56, 57. Berlin, früher Sammlung Gumprecht, Hl. Katharina und Barbara[1].

58, 59. Frankfurt a. M., Sammlung Ullmann, Hl. Katharina und Barbara[2].

## NIEDERSCHWÄBISCH

60. Stuttgart, Museum, Altar aus Schwaigern[3].

## SCHWÄBISCHE WERKSTATT IN ERFURT

61. Erfurt, Städtisches Museum, Christus und Schutzmantelmaria[4].

62. Erfurt, Predigerkirche, Anbetung der Könige[5].

63. Erfurt, Städtisches Museum, Mutter Gottes[6].

64. Erfurt, Thüringerwaldmuseum, Hl. Mauritius[7].

65. Erfurt, Kaufmannskirche, Hl. Sippe[8].

In der Schweiz und in Vorarlberg breitet sich die Mode der Parallelfalten noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts weiter aus. Der Stil Kändels vermischt sich mit dem Stile der Strigelschule. Als schweizerisches Beispiel sei der Altar des Abtes Diethelm Blarer (1530—1564) von Wartensee im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich genannt.

Wie im alemannischen Gebiete Hans Baldung, so bereitet in Bayern der Vorarlberger Wolf Huber der Parallelfaltenmode auch in der Malerei den Boden. Unter den Bildhauern zeigt Hans Leinberger ihre Einwirkung; vgl. Leinbergers Beweinung Christi im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum[9], und die Kreuzgruppe

[1] Vgl. Deutsche und niederländische Holzbildwerke im Berliner Privatbesitz, 1904, Nr. 99, 100.
[2] Vgl. Lübbecke, Die Sammlung Ullmann, Cicerone, VIII, 1916, S. 392, 397.
[3] Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 260 ff.
[4] Vgl. Overmann, Die älteren Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt, 1911, Nr. 198.
[5] Vgl. Overmann, a. a. O., Nr. 197 (Abb. 12).
[6] Vgl. Overmann, a. a. O., Nr. 199.
[7] Vgl. Overmann, a. a. O., Nr. 201.
[8] Vgl. Overmann, a. a. O., Nr. 202.
[9] Vgl. Vöge, a. a. O., Nr. 256.

der gleichen Sammlung, Nr. 258, sowie die Gruppen im Bayrischen Nationalmuseum zu München (Kat. VI, Nr. 1078, 1079, 1260). Ausläufer dieser Richtung finden sich noch in Kärnten, wie Altarflügel aus Obervellach im Museum zu Wiesbaden und der Hochaltar der S. Wolfgangskirche zu Grades[1] beweisen.
Aus dieser Zusammenstellung, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit macht, ergibt sich, daß einerseits von einem einzelnen „Parallelfaltenmeister" nicht die Rede sein kann, daß aber anderseits die Werkstatt des Jörg Kändel in Biberach zur Verbreitung der Mode in Schwaben und der Schweiz nicht unerheblich beigetragen hat.

[1] Vgl. Leisching, a. a. O., II, Nr. 49.

# DIE MONATSSCHEIBEN DES ÄLTEREN BREU UND IHRE NACHBILDUNGEN

In zahlreichen Wiederholungen finden sich Risse nach Entwürfen des älteren Jörg Breu, für Rundscheiben mit Darstellungen der menschlichen Tätigkeit in den einzelnen Monaten bestimmt. Eine Scheibe ist im Original erhalten. Zu diesen Rissen stehen große Gemälde mit Darstellungen der Jahreszeiten in Beziehung. Die Untersuchung der Arbeiten führt in ein wenig erforschtes Gebiet der Kunstgeschichte von Augsburg.

*

Die einzige bis in unsere Tage bewahrte Monatsscheibe stellt die menschliche Tätigkeit im Oktober dar. Sie befindet sich im Augsburger Maximiliansmuseum (Abb. 90). Sie ist in Schwarzlot und Silbergelb ausgeführt und durch Putzen mit Sand beschädigt. An einem aufrecht stehenden Balken zeigt sie oben das Zeichen des älteren Jörg Breu ⊦.

Die Komposition der elf zugehörigen Scheiben ist nur aus Rissen bekannt. Die meisten von ihnen lassen sich leicht als Nachzeichnungen erkennen. Bei einigen ist die Frage der Echtheit zu prüfen. Fast in jedem Jahre tauchen weitere Wiederholungen auf. Dem Verfasser sind bisher 47 Blätter begegnet. In den Besitz der Blätter teilen sich das Basler Kupferstichkabinett mit 11, das Berliner Kabinett mit 8, das Historische Museum in Bern mit 10 Blättern, das Kunsthistorische Institut in Göttingen mit der gesamten Folge, das Kupferstichkabinett in Kopenhagen mit 2, das Germanische Museum in Nürnberg mit 2 Blättern, die Wiener Albertina mit einem Risse. Ein Blatt befand sich 1913 im Münchener Kunsthandel. Die folgende Übersicht unterrichtet über die Verteilung der Blätter nach den einzelnen Monatsdarstellungen.

Sämtliche Risse sind mit der Feder gezeichnet, teilweise leicht getuscht. Sie haben einen Durchmesser von 0,23 bis 0,25 m. Lediglich den Berner und Basler Blättern, deren Monatsdarstellungen von Ringen mit Tierkreisbildern umschlossen sind, eignet ein Durchmesser von 0,28 bis 0,30 m.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Januar (5) | Basel | | | Bern | Göttingen Abb. 77 | Kopenhagen | Wien |
| Februar (5) | Basel | Berlin | Berlin | Bern Abb. 78 | Göttingen | | |
| März (7) | Basel | Berlin | Berlin | Bern | Göttingen | München Kunsthandel 1913 | Nürnberg Abb. 80 |
| April (4) | Basel | Berlin | | Bern Abb. 81 | Göttingen | | |
| Mai (5) | Basel | Berlin | | Bern | Göttingen | Kopenhagen Abb. 82 | |
| Juni (2) | Basel Abb. 84 | | | | Göttingen | | |
| Juli (3) | Basel | | | Bern Abb. 85 | Göttingen | | |
| August (4) | Basel | Berlin | | | Göttingen | | Nürnberg Abb. 86 |
| September (3) | Basel | | | Bern Abb. 88 | Göttingen | | |
| Oktober (3) | Basel | | | Bern Abb. 89 | Göttingen | | |
| November (4) | Basel | Berlin | | Bern Abb. 92 | Göttingen | | |
| Dezember (2) | | | | Bern Abb. 94 | Göttingen | | |

## Die Risse zeigen folgende Darstellungen:

Januar. In einem der Fuggerhäuser am Weinmarkte zu Augsburg sind Angehörige der Geschlechter in reicher Tracht um eine Festtafel versammelt. Vorn vor einem Kachelofen Spielende. Durch ein zweiteiliges Bogenfenster fällt der Blick auf den belebten Weinmarkt, das gotische, von Elias Holl durch einen Neubau ersetzte Siegelhaus[1] und auf S. Ulrich mit dem noch unvollendeten Turme (Abb. 77).

Februar. Bauern mit Feldarbeit beschäftigt. Ein Gespann naht, von einer Frau gelenkt. Seitlich zwei Bauern mit Feldgerät. In der Mitte ein Haus, dahinter bergige Landschaft (Abb. 78).

März. Platz einer Vorstadt, seitlich von stattlichen Gebäuden eingefaßt. In der Ferne die zinnenbewehrte Stadtmauer, dahinter die Gebäude der Innenstadt. Vorn wird ein Baum gefällt und Gartenarbeit getan, unter Aufsicht eines Angehörigen der Geschlechter in Pelzmantel und reicher Mütze. Seitlich Fischmarkt (Abb. 80).

April. Vorn sind Ritter und Damen mit Flötenspiel und Blumenpflücken beschäftigt. Seitlich nahen Jäger mit Wildpret. Rechts Bootfahrt auf einem See. In der Ferne Reitergesellschaft, die sich gegen ein Schloß bewegt, und Berglandschaft (Abb. 81).

[1] Vgl. Baum, Das Siegelhaus in Augsburg, Denkmalpflege, X, 1908, S. 41.

Mai. Vorn Kartenspieler. Ein Mann in reicher Tracht hält Becher und Kranz. Hinter ihm Reitergesellschaft. Daneben, vor einem Hause, Maienbad im Freien (Abb. 82).
Juni. Bauern bei der Heumahd. Vorn wird das Heu mit Rechen gesammelt, im Mittelgrunde in die Scheune gefahren. Seitlich ist Vesperpause (Abb. 84).
Juli. Vorn Reiter, Hunde, Falken auf der Wachteljagd, in der Ferne Reiherbeize. Im Mittelgrunde wird Korn geschnitten (Abb. 85).
August. Stadtinneres. Reich geschmückte Häuser. Auf einem Söller Musikanten. Vorn Tanzende und Küfer beim Faßbinden (Abb. 86).
September. Weinlese. Vorn werden Trauben gestampft und gekeltert. Im Hintergrunde pflückt ein Mann von der Leiter aus Äpfel (Abb. 88).
Oktober. Zimmer eines reichen Mannes. Bauern bringen Früchte und Geflügel. Im Hintergrunde Wappenfenster und gewölbter Spiegel. Seitlich wird im Hofe Holz und Korn abgeladen (Abb. 89, 90).
November. Perlachplatz in Augsburg. Geradeaus der Perlachturm mit Bärenzwinger. Neben ihm das alte Rathaus. Der Platz wird von Menschen angefüllt. Vorn werden Schweine und Gänse verkauft, dahinter Korn in Säcken. Im Mittelgrunde Würfelspieler und ein Zechgelage (Abb. 92).
Dezember. Aus der Tür des alten Rathauses in Augsburg treten die Ratsherren in langen Pelzmänteln und Pelzmützen. Hinter ihnen, auf dem Fischmarkt, der von Perlachturm, S. Peter, mittelalterlichen Giebelhäusern und dem Rathause begrenzt wird, sieht man einen Metzgerstand, einen Knaben, der einen Schweinskopf in das Rathaus trägt, und Ratsherren, die sich mit einer Laterne voranleuchten lassen (Abb. 94).

*

Die Zahl der nach Entwürfen des älteren Jörg Breu (geb. um 1480, † 1537) gemalten Rundscheiben und erhaltenen Scheibenrisse ist beträchtlich. Die wichtigste Folge scheint die der Kriege und Jagden des Kaisers Maximilian (um 1516), 18, ursprünglich 20 Blätter, in der Münchener Graphischen Sammlung[1]; die Scheiben, für das Jagdschloß in Lermoos bestimmt, malte Hans Knoder; erhalten hat sich von ihnen nur eine mit der Darstellung des Schweizerkrieges, und zwar im Salzburger Museum[2]. Eine zweite vollständige Folge, 12 ausgeführte Scheiben, von denen die letzte das Monogramm des Jörg Breu trägt, bewahrt das Bayrische Nationalmuseum in München; sie stammen aus der Residenz in Landshut und stellen die Geschichte des ägyptischen Josef dar[3]. Von weiteren Folgen

[1] Vgl. Dörnhöffer, Ein Zyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians I., Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVIII, 1897, S. 1 ff.
[2] Vgl. Stiaßny, Jörg Breu und H. Knoder, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. IX, 1897/98, S. 296 ff.
[3] Vgl. Schinnerer, Katalog der Glasgemälde des Bayrischen Nationalmuseums, 1908. S. 38 ff., Tafel 26, 27.

kennen wir die der Planeten (Zeichnung des Mars in der Bibliothek zu Erlangen[1], Risse des Merkur und Saturn im Berliner Kupferstichkabinett), jene der Werke der Barmherzigkeit (zwei Risse im Berliner Kupferstichkabinett, drei ausgeführte Scheiben im Berliner Kunstgewerbemuseum[2], die Darstellungen der Gewerbe (sechs Scheiben im Dresdener Historischen Museum[3], die Scheibe der Kaufleute nochmals im Darmstädter Schlosse, der Riß zur „Coquinaria" in der Münchener Graphischen Sammlung, vier Nachzeichnungen des Monogrammisten S. Z. in der Albertina zu Wien). Ferner haben sich zahlreiche Einzelrisse und Einzelscheiben erhalten, die teilweise wohl auch zu größeren Folgen gehören dürften, so die Zeichnungen der hl. Ursula in Nürnberg[4], der Marter eines Heiligen in Koburg, der Lukretia in Berlin, des Coriolan (Nachzeichnung) in Berlin[5], des Odysseus mit den Freiern, früher in der Sammlung v. Lanna in Prag[6], der Findung eines Kindes in der Albertina, eines Bärenabenteuers in Nürnberg[7]. Ferner eine Scheibe mit Adam und Eva im Schlosse zu Darmstadt, eine Uriasscheibe und eine Begegnung Jakobs und Josefs im Salzburger Museum, endlich eine Turnierszene im Augsburger Maximiliansmuseum. Zu diesen Arbeiten gesellt sich die Folge der Monatsscheiben.

Von den erhaltenen Scheiben zeigen die letzte der Münchener Josefscheiben und die Oktoberscheibe im Augsburger Maximiliansmuseum das Zeichen des Jörg Breu. Ob diese Signaturen beweisen, daß Breu die Scheiben selbst ausgeführt hat, muß dahin gestellt bleiben. Bezeichnungen können sich sowohl auf den Erfinder, wie auch auf den Ausführenden beziehen. Unter den Monatsscheibenrissen zeigt das keinesfalls eigenhändige Novemberblatt in Berlin eine dem Zeichen Breus sehr ähnliche Signatur; umgekehrt scheut sich der Kopist der 1526 datierten Folge in Göttingen nicht, sein Zeichen H. B. auf alle Blätter

[1] Abbildung des Mars bei Dörnhöffer, a. a. O., S. 30.
[2] Vgl. Schmitz, Die Glasgemälde des Kunstgewerbemuseums in Berlin, 1913, II, Nr. 221, 222, 223.
[3] Abbildung der Mercatura bei Dörnhöffer, a. a. O., S. 55.
[4] Desgleichen S. 29.
[5] Desgleichen S. 31. Über die Berliner Blätter vgl. auch Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin, I, Bock, Die deutschen Meister, 1921, S. 15 f., Tafel 19.
[6] Abbildung in Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, XI, Nr. 1286.
[7] Abbildung in Dörnhöffer, a. a. O., S. 28.

zu setzen, und auf der Berner Folge ist das Januarblatt L. A. bezeichnet. So wenig diese Kopistensignaturen gegen die Urheberschaft der Originale durch Breu sprechen, so sehr muß man sich anderseits davor hüten, auf Grund eines Zeichens ohne weiteres an die eigenhändige Entstehung eines Risses oder einer Scheibe durch Breu zu glauben; entscheiden kann nur das Ergebnis der Stilkritik. Da nun die Risse zu den Kriegen und Jagden Maximilians als Werke Breus sicher nachgewiesen sind, so werden sie den Ausgangspunkt für die Feststellung bilden müssen, welche unter den zahlreichen Monatsscheibenrissen als eigenhändige Arbeiten Breus gelten dürfen.

*

Unter den Monatsscheibenrissen scheiden die elf Blätter der Basler Folge als Originale aus. Sie gehören wahrscheinlich der Amerbachischen Sammlung an. Das Papier zeigt als Wasserzeichen einen Greifen mit dem Basler Stadtwappen. Der Durchmesser der Zeichnungen schwankt zwischen 0,27 und 0,29 m. Der Strich ist sehr dünn; auf Modellierung durch Strichlagen ist fast ganz verzichtet (Abb. 84). Dennoch sind die Basler Blätter nicht ganz entbehrlich; das Augustblatt z. B. gibt die spätgotische Hintergrundarchitektur weit vollständiger als der entsprechende Riß in Nürnberg.

Die Basler Blätter scheinen unmittelbare Nachbildungen der Risse zu sein, die sich im Historischen Museum in Bern befinden. Von der Berner Folge sind zehn Blätter erhalten (Abb. 78, 81, 85, 88, 89, 92, 94). Sie sind in den ersten Band der Scheibenrißsammlung geklebt, die im Anfange des 19. Jahrhunderts von dem Heraldiker Wyss angelegt wurde[1]. Ihre Befestigung hindert eine genaue Untersuchung, deren es indes zu der Feststellung nicht bedarf, daß die Blätter, deren erstes das Kopistenzeichen L. A. trägt, sich, trotz größerer Genauigkeit im einzelnen, von dem Stile der Originale fast so weit entfernen dürften wie die Blätter in Basel. Ebenso fern sind dem Stile Breus die derb gezeichneten Blätter des Kopisten H. B. in Göttingen, die jedoch deshalb von Wichtigkeit sind, weil das Januarblatt auf der Bank im Vordergrunde die Jahreszahl 1526 trägt, die beweist, daß die Originale Breus nicht später als in diesem Jahre entstanden sein

[1] Vgl. hierüber den Bericht des Historischen Museums in Bern über das Jahr 1896, 1897.

können (Abb. 77). Das Wasserzeichen im Papier der Göttinger Blätter wird durch einen Anker mit Stern gebildet.

Auch die beiden Nürnberger Blätter geben sich als Nachbildungen zu erkennen (Abb. 80, 86). Bezeichnend für die mechanische Art des Kopierens ist der Hintergrund des Augustblattes; mitten in der Nachzeichnung der spätgotischen Söllerbrüstung mußte der Zeichner die Arbeit unterbrechen, sodaß von den auf dem Söller Stehenden nur die Oberkörper sichtbar sind[1].

Von den im Berliner Kabinett bewahrten Zeichnungen sind ein Februar- und ein Märzblatt Kopieen[2]. Sechs weitere Blätter, 1897 aus der Sammlung Rodriguez in Paris erworben, sind von besserer Qualität, vielleicht Werkstattwiederholungen. Das Novemberblatt trägt oben ein dem Zeichen des Jörg Breu verwandtes Monogramm $\frac{S}{B}$, aus S und B gebildet.

Noch sorgfältiger in der Ausführung und frischer im Strich ist das Januarblatt in der Albertina zu Wien. Es ist durch Strichlagen stärker schattiert, so in der Fenstersäule, dem Kopfe in dem Rund über der Säule — in den anderen Zeichnungen mit Ausnahme des Kopenhagener Blattes fehlt dieser Kopf —, in der seitlichen Tür, und in den Gewandfalten. Doch scheint auch dieses Blatt nur gute Kopistenarbeit. Noch lebendiger ist die Zeichnung in den beiden Kopenhagener Blättern[3]. Eine Vergleichung der beweglichen Hand des Brettspielers oder der dünnen schwarzen Schattierungen in der Modellierung der Gewänder des Januarbildes oder des reichen Laubes oder des Pferdekopfes im Maibilde (Abb. 82) mit entsprechenden Einzelheiten der Jagdscheibenrisse gestattet die Feststellung, daß der Unterschied in der künstlerischen Handschrift der Kopenhagener Blätter und der Münchener Folge gering ist. In der Gewandbehandlung

[1] Vgl. Dörnhöffer, a. a. O., S. 287f.

[2] Vgl. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin, I, Bock, Die Deutschen Meister, 1921, S. 15. Sämtliche Monatsdarstellungen, mit Ausnahme des Novemberrisses, sind in diesem Kataloge falsch bezeichnet. Das Februarblatt, Nr. 4778, wurde 1835 aus der Sammlung v. Nagler erworben. Das Märzblatt, Nr. 4775, wurde 1902 aus der Sammlung v. Beckerath erworben und befand sich früher in der Sammlung Gigoux. Beide haben einen Durchmesser von 0,24 m. Von dem Märzblatt tauchte eine weitere Wiederholung 1913 im Münchener Kunsthandel auf. Die sechs Blätter aus der Sammlung Rodriguez tragen die Inventarnummern 4059 bis 4064. März, April und November sind auf Tafel 19 des oben genannten Werkes abgebildet.

[3] Auf sie wurde der Verfasser von Paul Ganz hingewiesen, der auch seine Aufnahmen freundlichst zur Verfügung stellte.

zeigen die Monatsbilder eine leichte Verschiedenheit von den Jagddarstellungen: die Baretträndер sind noch weich und schmiegsam, die Schlitzung der Kleider aber hat schon Fortschritte gemacht. Dies führt zu der Vermutung, daß die Originalzeichnungen Breus, für deren Entstehungszeit wir als spätesten Termin das Jahr 1526 ermittelt haben, wohl im Beginne der zwanziger Jahre geschaffen worden sind.

Dürfen wir demnach, abgesehen von der durch Reinigung mit Sand beschädigten Oktoberscheibe im Augsburger Maximiliansmuseum, die zwar das Zeichen Breus trägt, doch nicht völlig gewiß als eigenhändiges Werk gelten kann, lediglich in den Kopenhagener Blättern eigenhändige Arbeiten erblicken, in der Albertinazeichnung und in den Berliner Blättern aus der Sammlung Rodriguez wenigstens Werkstattwiederholungen, so haben wir immerhin vielleicht einen Hinweis auf den Verbleib eines Teiles der Originale. In dem im Fürstlich Schwarzenbergischen Zentralarchive befindlichen Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm heißt es auf Blatt 360[1]: „270—275. Sechs stückhel, worin die zwelff Monathen desz Jahrs, in der Rondung. Mit der Feder gerissen vnndt braun schattiert. ꝟ gezaichent". Wenn die sechs Risse tatsächlich sämtliche Monate darstellten, so müßte Breu noch eine weitere Folge von Monatsscheibenrissen geschaffen haben. Dies ist nicht wahrscheinlich. So ist wohl anzunehmen, daß in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm die Hälfte der Blätter fehlte. Über das Schicksal dieser Risse ist nichts bekannt.

*

Während in der Fülle älterer Monatsdarstellungen Vorbilder für die Komposition der Scheiben des Jörg Breu nicht nachzuweisen sind, haben sich Nachbildungen desto zahlreicher erhalten, und zwar nicht nur in der Gestalt von Scheibenrissen, sondern auch als Folgen umfangreicher Gemälde.

Im Schlosse Leutstetten bei Starnberg hangen, bereits in einem Inventar aus dem Beginne des 19. Jahrhunderts erwähnt, vier große Leinwandtafeln[2]. Ihre Ausmessungen sind nicht gleich. Die Höhe schwankt zwischen 2,10 und 2,25,

[1] Vgl. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, I, 1879, S. CLXIII.

[2] Für die Übermittelung der Erlaubnis zur Besichtigung und Wiedergabe der Bilder ist der Verfasser Herrn Freiherrn v. Leonrod zu Danke verpflichtet.

die Breite zwischen 3,40 und 3,68 Meter. Dargestellt sind die Landschaft und die menschlichen Tätigkeiten in den vier Jahreszeiten. Und zwar sind immer diejenigen dreier Monate zu einem künstlerischen Ganzen zusammengefaßt. In drei Bildern ist die Komposition durch entsprechende Anordnung der Gebäulichkeiten derart geordnet, daß der Vordergrund in der Bildmitte vertieft erscheint. Auf dem so gebildeten Platze spielt sich die Haupthandlung ab. Nur das Sommerbild zeigt eine freiere Ordnung.

Folgendes ist der Inhalt der Darstellungen:

1. Im Vordergrunde rechts eine offene Speisehalle. Am Haupttische sitzen Speisende und ein Gitarre spielendes Fräulein, an einem Seitentische Brettspieler, im Hintergrunde Kartenspieler. Auf einem Teppich bemerkt man die Wappen zahlreicher, meist Augsburger Geschlechter. Auf dem großen und tiefen Mittelplatze, der von einem mächtigen „1531" bezeichneten gotischen Bau mit großen Erdgeschoßlauben und Zinnenkranz eingerahmt wird, der als Schmuck in der Mitte einen jener spielerischen, luftigen Türme aufweist, wie sie insbesondere Carpaccio liebt, findet vorn ein Turnier statt; unter den Kämpfenden bemerkt man (laut Inventarnotiz) Angehörige der Geschlechter der Lanberger, Fugger, Rechenberger und Besserer. Im Hintergrunde des Platzes lebhaftes Treiben. Ein im Turnier Gefallener wird fortgetragen. Daneben finden sich Masken, Musikanten und Kaufleute. Links stehen vorn auf dem Söller eines Hauses zwei Personen, ein Jüngling und ein älterer Mann, die dem Kampfe mit Teilnahme zusehen[1]. Den weiteren Hintergrund bildet eine winterliche Berglandschaft, die links in eine Vorfrühlingslandschaft mit weidenden Herden und Jagdgruppen übergeht. Der Himmel ist golden (Abb. 79).

2. Wiederum links und rechts Gebäude. Im Mittelgrunde ein Badehaus, davor ein Maienbad mit zahlreichen Badenden beiderlei Geschlechtes. Im Vordergrunde rechts Liebespaare musizierend, spielend und blumenpflückend, in der Mitte ein reitendes Edelfräulein, links Mähende und ein schwer mit Heu beladener Wagen, der in eine Scheune fährt. In der Ferne eine bergige, wasserreiche Gegend. Hier ist der Himmel natürlich, mit grauen Wolken und einem fahlen, purpurnen Abendrot. Das Rot steht im Gegensatze zu dem frischen Grün der Wiesen und der blühenden Bäume im Vordergrunde (Abb. 83).

3. Dieses Bild allein zeigt eine freiere Ordnung. Gebäude befinden sich hier nur auf der linken Seite, rechts eine Wachteljagd, davor die Kornernte. Den ganzen Vordergrund in der Mitte und links nehmen die verschiedenen Arbeiten der Weinlese ein, die mit einem fröhlichen Tanze endigt. Im Hintergrunde eine weite Flußlandschaft, von Bergen eingefaßt. Aus der Tiefe zieht eine Rotte mit Heugabeln, Hellebarden und anderen Werkzeugen und Waffen herauf. Hierbei handelt es sich wohl um eine Erinnerung an den Bauernkrieg. Der Himmel wieder golden (Abb. 87).

[1] Die — gleich der Oktoberscheibe aus einem der ehemaligen Fuggerhäuser stammende — Turnierscheibe des Maximiliansmuseums in Augsburg kommt für dieses Turnier als Vorbild nicht in Frage.

4. Der Perlachplatz in Augsburg im Winter. Geradeaus der Perlachturm mit zwei Bärenzwingern, rechts die Metzg, links, um der künstlerischen Wirkung willen nach vorn geschoben, das gotische Rathaus. Aus ihm treten die Ratsherren heraus. Das Inventar nennt unter ihnen die Bürgermeister Ulrich Rehlinger und Marx Seitz, die geheimen Räte Wolfgang Langenmantel und Hanns Mühlich, ferner Konrad Peutinger. Der ganze Perlachplatz ist mit Menschen angefüllt. In der Mitte bemerkt man einen Schlitten mit dem Wappen der Rehlinger, im Hintergrunde den rechten Lechrand mit der Stadt Friedberg. Der Himmel ist wieder golden, der Giebel der Metzg nachträglich verändert (Abb. 91).

*

Die Beschreibung der Gemälde lehrt, daß in ihnen die Scheibenrisse Breus teilweise getreu nachgebildet sind. Vom Januarblatte sind die Brettspieler im Gegensinne verwendet. Die Darstellungen der Monate April, Mai, Juni, Juli sind in allen Einzelheiten übernommen. Das Augustbild ist in dem Leutstetter Gemälde teilweise für den September verwendet. Oktober, November, Dezember folgen den Rissen Breus wieder genauer. Doch wird in dem Dezemberbilde der Ratsherrenzug stärker betont.

Unbeschadet der Abhängigkeit der großen Gemälde von den Scheiben bezüglich der Einzelheiten der Komposition[1] ist doch die künstlerische Gestaltung des Ganzen jeweils dem Formate angepaßt. In den Gemälden spürt man, trotz der Überladung mit Erzählungsstoff, einen monumentalen Zug. Der Meister muß mit Venediger Frührenaissance in Berührung gekommen sein, vielleicht von der Folge der Bilder Eindrücke empfangen haben, die von Gentile Bellini, Carpaccio, Mansueti, Diana und Bastiani zwischen 1494 und 1500 für S. Giovanni Evangelista gemalt wurde; man vergleiche etwa den Ratsherrenzug mit der Markusprozession des Gentile Bellini. Auch farbig und in der Behandlung der Landschaft zeigen sich Anklänge. Die Charakterisierung der menschlichen Figur allerdings ist auf den Leutstetter Tafeln bewegter, schärfer, derber, keineswegs mit Venedig, nicht einmal mit der Anmut und Zierlichkeit des älteren Breu in Beziehung zu setzen. Am nächsten möchte den Leutstetter Bildern, in der scharfen, kantigen Bewegtheit der Figuren, wie auch in der bunten Farbgebung, der 1517 entstandene Rehlingeraltar aus der Augsburger Dominikanerkirche verwandt sein Dieser Altar wurde von einem der Söhne des älteren Ulrich Apt († 1532) gemalt.

[1] Dörnhöffer, a. a. O., S. 26, nimmt für Scheiben und Gemälde gemeinsame Vorlagen an.

In der Werkstatt der Apt ist vierzehn Jahre später wohl auch die Leutstetter Bilderfolge entstanden[1]. Das Wappen auf dem Schlitten macht wahrscheinlich, daß auch diese Gemälde für die Rehlinger geschaffen wurden.

Von den heute in Leutstetten aufbewahrten Gemälden gab es anscheinend für die Fugger gefertigte Nachbildungen. Im ersten Bande seiner Augsburgischen Kunstgeschichte[2] berichtet Paul v. Stetten d. J.: „Heinrich Vogtherr war ein ziemlich bekannter Maler, doch noch bekannterer Holzschneider. Um das Jahr 1541 findet man ihn in einem Gerechtigkeitsbuche. Mit Gewißheit wüßte ich kein Gemälde von ihm anzugeben, doch möchte er wohl diejenigen großen Stücke, die in dem izigen sogenannten großen Baugarten stunden, als er noch den Fuggern gehörte, und wovon nur noch eines daselbst zu sehen ist, gemalet haben. Die Figuren, einzeln betrachtet, sind gut, an der Zusammensetzung aber und an der Perspektive möchte manches zu erinnern sein. Man sieht sie in Stahl geäzet in dem von Wilhelm Peter Zimmermann herausgegebenen Geschlechterbuch, zu welchem Burgkmair und Vogtherr die ersten Figuren gezeichnet. Dieser mag sich hernach nach Strasburg gesetzet haben, wo er ein Tierbüchlein in Holz geschnitten herausgegeben hat".

Das von Paul v. Stetten erwähnte Geschlechterbuch zeigt in der Tat auf der dritten Titelseite das Augsburger Wappen mit der Umschrift HE · VOGTHERR. H · BVRGKMAIR · 1545. Von diesen beiden Künstlern sind 80 Geschlechterwappen in Stahl geätzt[3]. 78 Wappen wurden 1618 von Wilhelm Peter Zimmermann hinzugefügt. Zu diesen 158 Blättern gesellen sich vier weitere größeren Umfanges, gleichfalls von Zimmermann, nämlich: 1. ein Geschlechtertanz im Augsburger Tanzhause, 2. ein Turnier auf dem Fronhofe in Augsburg, 3. der Perlachplatz „anno 1520", 4. der Weinmarkt in Augsburg. Diese vier Stahlätzungen gehen auf gemalte Vorbilder zurück. Indes gehörte nur eines von ihnen zu der Folge im Fuggerischen Baugarten, nämlich die Darstellung des

[1] Diese Meinung teilt auch Feuchtmayr, Die Malerfamilie Apt, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, XI, 1921, S. 58 f. — Hartig, Augsburgs Kunst, 1922, S. 35, weist die Bilder dem Ulrich Maurmüller zu.

[2] Vgl. v. Stetten d. J., Kunstgeschichte der Reichsstadt Augsburg, I, 1779, S. 279.

[3] 53 Abdrücke der ersten Plattenzustände besitzt das Stuttgarter Kupferstichkabinett.

Perlachplatzes. Die Vorlagen der drei anderen Ätzungen sind verschiedenen Ursprunges[1].

Das einzige Gemälde der Baugartenfolge, das zu v. Stettens Zeiten noch erhalten war, befindet sich heute im Augsburger Rathause. Es stellt den Perlachplatz im Winter dar (Abb. 93; vgl. S. 13) und gibt sich unschwer als eine kühle und dunkle Nachbildung des vierten Leutstetter Bildes zu erkennen. Es ist nicht unmöglich, daß diese Wiederholung der Leutstetter Folge, wie v. Stetten annimmt, von Vogtherr[2] gemalt wurde. Die Linien des Augsburger Gemäldes, korrekter und ausdrucksärmer als in den Leutstetter Bildern, erinnern etwa an die Holzschnitte des älteren Vogtherr, in dem 1527 bei Johann Grieninger in Straßburg erschienenen Neuen Testament oder in der 1530 bis 1532 von Wolff Köpphel in Straßburg gedruckten Bibel. Indes kann als Schöpfer der Baugartenfolge nicht der während der dreißiger und vierziger Jahre in Straßburg lebende ältere, sondern nur der an den Stil des Vaters sich anschließende jüngere Heinrich Vogtherr in Betracht kommen. Dieser erhält 1541 die Malergerechtigkeit in Augsburg[3]; er liefert, gemeinsam mit dem jüngeren Hans Burgkmair, die Zeichnungen für das Geschlechterbuch[4].

[1] Von dem Geschlechtertanz hat sich eine Darstellung aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts im Augsburger Maximiliansmuseum erhalten. Sie befand sich auf der Augsburger Kreisausstellung des Jahres 1886 und ist von Hoefle unter Nr. 169m photographiert und auf Grund der Angabe v. Stettens als Vogtherr verzeichnet. Sie gibt den Saal des während des Dreißigjährigen Krieges abgebrochenen Tanzhauses mit zwei Reihen inschriftlich bezeichneter wandelnder Paare, die nicht nur wegen der künstlerischen Vorzüge der Darstellung, sondern auch rein geschichtlich von Bedeutung sind. Besitzen wir darin doch Bildnisse der wichtigsten in jener Zeit lebenden Augsburger Persönlichkeiten, wie z. B. des Laux Rem, Laux Langenmantel, Ulrich Rehlinger, Achilius Ilsung, Matheus Pfister und der Frau des Jakob Fugger. Bei späteren Anlässen griff man stets wieder auf dieses Bild zurück. So haben sich zwei Darstellungen von Festen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, das eine im Besitze des Freiherrn v. Rehlingen in Hainhofen, das andere im Maximiliansmuseum zu Augsburg, erhalten, die zweifellos sich an das ältere Gemälde anschließen. Und dies gilt auch von Zimmermanns Ätzung.

[2] Vgl. Vogtherr, Geschichte der Familie Vogtherr, 1908, S. 82 ff. — Scriba, Heinrich Vogtherr, Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, N. F., VII, 2, 1918, S. 302 ff.

[3] Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, 1886, S. 526, 562.

[4] Vgl. Koegler, Die Schröterische Druckerei in Basel, Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. XXII, 1920, S. 65. — Aus einer weiteren Augsburgischen Jahreszeitenfolge besaß Friedrich Lippmann eine 0,33 m hohe, 0,40 m breite Holztafel, den März darstellend. Vgl. Friedländer, Sammlung Fr. Lippmann, Versteigerungskatalog Lepke Nr. 1661, 1912, Nr. 21, Tafel 6.

# VERZEICHNIS DER ORTE


Aachen, Suermondtmuseum, Strigel, Ivo, Art, Altar aus Almens 66.

Adelberg, OA. Schorndorf, Klosterkirche, Zeitblom, Bartholomäus und Mauch, Daniel, Werkstatt, Altar, 1511 46, 91.

Aidlingen, OA. Böblingen, Kirche von Aberlin Jörg, um 1487 52.

— — Gestühl 57.

Albions, Tirol, Kirche, Strigel, Ivo, Art, Altar 66.

Almens, Kant. Graubünden, Strigel, Ivo, Art, Altar, jetzt Aachen, Suermondtmuseum 66.

Altenryf, Kant. Freiburg, Wolfgangskapelle, Boden, Hans und Monogrammist Ż, Altarflügel, 1522, jetzt Freiburg i. Ü., Museum 98, 100.

Altötting, Heilige Kapelle, Mutter Gottes 2, 3.

Aschaffenburg 32.

Assisi, S. Francesco, Bilder des hl. Franziskus 8.

Attenhofen, BA. Neuulm, Altarflügel, jetzt Ulm, Gewerbemuseum 92.

Augsburg, 10, 63, 70, 87, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 110, 117, 119, 120.

— Dom, Holbein, Hans d. Ä., Altarflügel, 1493, aus Weingarten 34, 102.

— — Südportal, Schutzmantelmaria 2, 3, Abb. 3.

— Dominikanerkirche, Apt, Ulrich d. J. (?), Rehlingeraltar, 1517, jetzt Augsburg, Gemäldegalerie 118.

— Fischmarkt 112, Abb. 94.

— Frauentor, Kaltenofer, Peter, Malereien, 1457 10.

— Fronhof 119.

— Fuggerischer Baugarten, Vogtherr, Heinrich d. J. (?), Gemälde, jetzt Augsburg, Rathaus 13, 119, 120, Abb. 93.

— Gemäldegalerie, Apt, Ulrich d. J. (?), Rehlingeraltar, 1517, aus der Dominikanerkirche 118.

— — Burgkmair, Hans, Petersbasilika 87.

Augsburg, Gemäldegalerie, Schaffner, Martin, Flügelbilder, die Hl. Cyprian und Cornelius, aus Ulm, Wengenkloster 93.

— — — — Flügel des Passionsaltares aus Wettenhausen, 1515 84.

— Kanzleigebäude, Ansicht des Perlachplatzes zwischen 1593 und 1615 13, 17, 18.

— Maximiliansmuseum, Breu, Jörg d. Ä., Oktoberscheibe 110, 112, 113, 116, 117, Abb. 90.

— — — — Scheibe, Turnierszene 113, 117.

— — Holl, Elias, Baurisse und Entwürfe zum Rathaus 12, 17.

— — — — Modell des alten Rathauses 12, 13, 19, Abb. 13.

— — Seld, Georg, Plan von Augsburg, 1521 13.

— — Darstellung eines Festes aus dem Ende des 16. Jahrhunderts 120.

— — Gemälde, Geschlechtertanz 120.

— — — der Perlachplatz im Winter 13.

— Perlachplatz 13, 112, 118, 119, 120, Abb. 92.

— Perlachturm, Prenck oder Planck, Meister, Malereien 10.

— Rathaus 9 ff., 112, 118, Abb. 91, 92, 94.

— — Apt, Ulrich d. Ä., Bemalung der Außenwände, 1516 11, 18.

— — — — Bemalung einer Holzdecke 12.

— — — — Ratsstube, Gemälde 18.

— — — — Tafelbilder 12.

— — Braun Hans, Verglasung 12.

— — Breu, Jörg, Bemalung der Außenwände, 1516 11, 18.

— — Burgkmair, Hans, Entwürfe für Verglasungen 12.

— — Dauher, Adolf, Holzdecke 12.

— — Holl, Elias, Neubau 12 ff.

— — Kaltenofer, Peter, Malereien, 1455 10.

— — Maurmüller, Ulrich, Bemalung der Außenwände, 1516 11, 18.

— — Port, Konrad, Verzierungen der Ratsstube, 1469 10.

Augsburg, Rathaus, Meister Prenck oder Planck, Bemalung der Außenseiten, 1456 10.
— — Ratboldt, Erhart, „man von yps", 1473 10.
— — Thoma, Hans, Verglasungen 12.
— — Vogtherr, Heinrich d. J. (?), Wiederholung des Bildes aus der Werkstatt des Ulrich Apt, der Perlachplatz im Winter, in Schloß Leutstetten, um 1541, aus dem Fuggerischen Baugarten 13, 119, 120, Abb. 93.
— — Gerichtsstube, Gemälde, 1510, Urteil Salomos, jetzt München, Bayrisches Nationalmuseum 13, 18, 19.
— Siegelhaus, gotischer Bau 111, Abb. 77.
— — von Elias Holl 111.
— Stadtarchiv 99.
— Stadtbibliothek, Ansicht der Stadt Augsburg nach 1516 13.
— — Chronologia Wettenhusana 84
— — Geheimes Ehrenbuch der Zünftlichen Regierung, Handzeichnung, um 1540, Ratsstube des alten Rathauses 13, 18.
— — Geschlechterbuch 13, 18, 119, 120.
— — Graphische Sammlung, XXIII, 2, Ansicht des Rathauses vor 1515, bezeichnet W. P. Z., Anfang 17. Jahrhundert 13.
— — von Halderischer Sammelband, Bl. 55, Ratsstube des alten Rathauses, Stich von Jakob Andreas Fridrich 13, 18.
— — Kupferstich, Rathaus und Brotmarkt, von Jacob Andreas Fridrich, nach Zimmermann 13
— — Sammelband 16, 1, Bl. 3, Ansicht des Rathauses vor 1516 12, 18.
— Tanzhaus 119, 120.
— S. Ulrich 111, Abb. 77.
— Weberhaus, Kaltenofer, Peter, Malereien, 1457 10.
— Weinmarkt 119.
— — Fuggerhaus 111, Abb. 77.
Avignon 27.
Babenhausen, BA. Illertissen, Meister von Ottobeuren, Art, Hl. Christophorus, jetzt München, Sammlung Örtel 107.
Balingen, Stadtkirche, Jörg, Aberlin, Bauteile 52.
Bamberg. Dom, Heimsuchungsgruppe 7.
Bargau, OA. Gmünd, Kreuzgruppe, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 6, Abb. 10.
Basel 28, 32, 96, 97.
— Museen 25.
— Historisches Museum, Meister von Ottobeuren, Art, Passionstafeln aus Chur 107, Abb. 68.
— — — Strigel, Ivo, Altar aus S. Maria Calanca, 1512 65, 66.
— — — Altar aus Chur 66.
— — — Diptychon, Christus und Maria 25.
— — — Mutter Gottes mit Dominikanerheiligen 25.
— Öff. Kunstsammlung, Witz, Konrad, Begegnung an der goldenen Pforte 27, 28.
— — — — Heilsspiegelaltar 27.
— — Hl. Reiter aus Sierenz 28.
— — Tafeln mit je sechs Passionsszenen 26.
— Kupferstichkabinett, Breu, Jörg, Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen 110, 111, 112, 114, Abb. 84.
— Münster, Krypta, Deckenbilder 26.
— Privatbesitz, Anbetung der Könige 26, Abb. 17.
— — Steinigung des hl. Stephanus 26.
Bebenhausen, OA. Tübingen, Kloster, Winterrefektorium, nach 1470 55.
— — Maria auf dem Thron Salomos, jetzt Stuttgart, Staatl. Kunstsammlungen 25.
— — Schwert Eberhards im Bart 57.
Bellamont, OA. Biberach, Pfarrkirche, Sürlin, Jörg d. J., Werkstatt, Petrus und Paulus vom Altar aus Ochsenhausen 3, 4, Abb. 5.
Berghofen, BA. Sonthofen, Kirche, Strigel, Hans, Altar, 1438 30, 64.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Erhart, Gregor (?), Mutter Gottes aus Kaisheim 102.
— — Kändel, Jörg, Himmelfahrt Mariä aus Sontheim 106.
— — Leinberger, Hans, Beweinung Christi 108.
— — — — Kreuzgruppe 108, 109.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Mauch, Daniel, Heilige Sippe aus Ulm, Archivgebäude 90, 91.
— — — — Werkstatt, Heilige Sippe 89, Abb. 53.
— — Meister von Ottobeuren, Werkstatt, Anbetung der Könige 107.
— — — — — Tod Mariä 107.
— — Moderno, Plakette, Grablegung 105.
— — Multscher, Hans, Altar aus Wurzach, 1437 30, 35.
— — Rogier van der Weyden, Altar aus Middelburg 36, 37, 39, 40.
— — Witz, Konrad, Kreuzgruppe 27.
— — Dornenkrönung aus Konstanz 21, 22, 23, Abb. 14.
— — Kreuzgruppe, Utrechter Werkstatt 5, 6, Abb. 9.
— Kupferstichkabinett, Breu, Jörg, Scheibenriß, Lukretia 113.
— — — — Scheibenrisse, Merkur und Saturn 113.
— — — — Scheibenrisse, Werke der Barmherzigkeit 113.
— — — — Scheibenriß, Nachzeichnung, Coriolan 113.
— — — — Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen 110, 111, 113, 115, 116.
— — — — sechs Scheibenrisse, Monate, Werkstattwiederholungen (November gezeichet $\frac{SS}{H}$), aus Paris, Sammlung Rodriguez 115, 116.
— — Bildnisse (Signatur B B) 96, 99.
— — Bildnis Partolomio Cango, 1505 96.
— — — Raffael Dörrer aus Fayingen, 1504 96.
— — — Jörig Koch aus Basel, 1512 96.
— — — Christoph Koltenofen, 1502 96.
— — — Jakob Krelling aus München, 1504 96.
— — — Jörig Lutz, 1513 96, 99.
— — — Jakob Mercklin von Ulm, 1512 96.
— — — Michel Strelin aus Nössel . . . 96.
— — — Konrat Weys von Rotweyll, 1510 96.
— — — Wilhalm Ziegler von Krögling, 1502 96, 97.
Berlin, Kunstgewerbemuseum, Breu, Jörg, drei Scheiben, Werke der Barmherzigkeit 113.
— frühere Sammlung v. Beckerath, Breu, Jörg, Scheibenriß, März, Nachzeichnung, jetzt Kupferstichkabinett 115.
— frühere Sammlung Gumprecht, Hl. Katharina und Barbara 108.
— frühere Sammlung Lippmann, Gemälde, März 120.
— frühere Sammlung v. Nagler, Breu, Jörg, Scheibenriß, Februar, Nachzeichnung, jetzt Kupferstichkabinett 115.
— Sammlung Oppenheim, Meister der Biberacher Sippe, Maria mit Engeln aus Biberach 106.
Bern 98.
— Historisches Museum 25.
— — — Breu, Jörg, Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen (Januar gezeichnet L. A.) 110, 111, 112, 114, Abb. 78, 81, 85, 88, 89, 92, 94.
— — — Gerechtigkeitsteppiche, nach Rogier van der Weyden, aus Lausanne, Domschatz 5.
Biberach 62, 103, 104, 109.
— Museum 63.
— Kändel, Jörg, Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 106.
— Meister der Biberacher Sippe, Maria mit Engeln, jetzt Berlin, Sammlung Oppenheim 106.
— Hl. Sippe, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle 106.
— Hl. Ursula, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle 60.
Bieselbach, BA. Zusmarshausen, Kirche, Mauch, Daniel, Hochaltar, 1501, aus Horgau 78, 82 f., 86 ff., Abb. 51.
Bietigheim, OA. Besigheim, Enzbrücke, 1456 bis 1467 52.
— Waschhaus, Wappen Ulrichs des Vielgeliebten, 1472 52.
Bingen, Hohenzollern, Pfarrkirche, Sürlin, Jörg d. J., Altar, Petrus und Paulus 3, 4, Abb. 4.
Blaubeuren, Klosterkirche, von Peter von Koblenz, 1491 bis 1499 54.

Blaubeuren, Klosterkirche, Meister Anton, Lettnerbildwerke, jetzt Oberdischingen 56.
— — — — Standbilder, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 56.
— — — — Südportalfiguren 56.
— — Erhart, Gregor (?), Hochaltar, Schreinfiguren und Flügelbildwerke 87, 88, 92, 94.
— — Sürlin, Jörg d. J., Chorgestühl, 1490 57.
— — — — Dreisitz, 1496 57.
— — Zeitblom, Bartholomäus und Gehilfen, Hochaltar, 1493 bis 1494 43, 46, 57, 67.
— — Chor, Apostel 54, 56.
— — Margaretenkapelle, Apostelaltar 43.
— — Südportal, Meisterzeichen 51.
Bodensee, Gegend, Altarwerk 24.
— — Kreuzgruppe, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 22.
Böblingen 57.
Böttingen, OA. Blaubeuren, Kapelle, Mauch, Daniel, Werkstatt, Tod Mariä 91.
Bopfingen, OA. Neresheim, S. Blasius, Herlin, Friedrich, Altar, 1472 36 ff., Abb. 29.
Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum. Meister von Ottobeuren, Enthauptung des hl. Mauritius aus der Johanniterkirche in Feldkirch, ursprünglich in Ottobeuren 106, Abb. 71.
— — — — — Hl. Martin aus der Johanniterkirche in Feldkirch, ursprünglich in Ottobeuren 107, Abb. 72.
— — — Altarschrein aus Hohenems mit Krönung Mariä 108, Abb. 74.
— Passionsbilder, jetzt München, Bayrisches Nationalmuseum 26.
Brixen, Anbetung der Könige, jetzt Freising, Klerikalseminar 26.
Brüssel, Museum, Metsys, Quinten, Annenaltar aus Löwen 1509 78, 87.
— Rathaus, Rogier van der Weyden, Gerechtigkeitsbilder 5.
Bruneck 32.
Budapest, Museum der bildenden Künste, Strigel, Hans und Ivo, Altarflügel aus Mickhausen 65, Abb. 38, 39.
Budapest, Museum der bildenden Künste, Strigel, Ivo, Art, Altarschrein aus Schleis XIV.
— Ernstmuseum, Strigel, Bernhard, Widmungsbild Wladislaws II. XIV.
Burg auf Fehmarn, Flügelaltar 21.
Buxheim, Geburt Christi, jetzt Hamburg, Sammlung Gottschewski 91, Abb. 55.
Cannstatt, Stadtkirche von Aberlin Jörg, 1471 bis 1506 51.
Chur, Dom, Ruß, Jakob, Hochaltar, 1492 61.
— Altar, jetzt Basel, Historisches Museum 66.
— Meister von Ottobeuren, Art, fünf Passionstafeln, jetzt Basel, Historisches Museum 107, Abb. 68.
Cismar, bei Lübeck, Flügelaltar 21.
Creglingen, OA. Mergentheim 96, 97.
Danzig, Stadtmuseum, Bildnis, Kasper Bernhart aus Venedig, 1511 96.
— — — Jörg Bodelßkircher aus Bayern, 1503 96.
— — — Hanns Flieger aus Mőcz, 1509 96.
— — — Hanns Straub aus Dillingen, 1504 96.
Darmstadt, Museum, Lochner, Stephan, Darstellung im Tempel, 1447 27.
— Schloß, Breu, Jörg, Scheibe, Adam und Eva 113.
— — — — Scheibe der Kaufleute 113.
Dendermonde, Ostflandern 21.
Dessau, Anhaltische Behördenbibliothek, Zeichnung, Hl. Christophorus 4, 5, Abb. 6.
Dettingen, OA. Kirchheim, Kirche, Chor von Aberlin Jörg 51.
Dettingen, OA. Urach, Stiftskirche, Chor und Kapellen von Peter von Koblenz 54.
Dijon, Museum, Jakob von Barze, Altäre, 1390 bis 1392 21.
Dillingen 96.
Dinkelsbühl 32.
Disentis, Kant. Graubünden, S. Agatha, Strigel, Ivo, Altar, 1489 65, 66, 67.
Donaueschingen, Fürstliche Gemäldegalerie 25.

Donaueschingen, Fürstliche Gemäldegalerie, Holbein, Hans d. Ä., Gefangennehmung 5.
— — — Meister vom Lichtenstein, Ölberg und Grablegung 30.
— — — Strigel, Bernhard, Gemälde 68.
— — — die Hl. Antonius und Paulus, 1445 28.
— — — stehende Heilige 28.
Donzdorf, OA. Geislingen 72.
— Schloß, Strigel, Bernhard, Tafeln des Sippenaltares aus Mindelheim, XIV, 67, 72, 75, 76, Abb. 41—44.
Dorfkematen, BA. Dinkelsbühl 99.
Dornstadt, OA. Blaubeuren, Altar, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 25, 85.
Dresden, Gemäldegalerie, Holbein, Hans d. J., Kopie, Mutter Gottes 6.
— Historisches Museum, Breu, Jörg, sechs Scheiben, Darstellungen der Gewerbe 113.
Eberstein, Schloß, Strigel, Bernhard, Flügelbilder, Marienleben, 1507 bis 1508, aus Salmansweiler 67, Abb. 48, 49.
Eggingen, OA. Blaubeuren, Pfarrkirche, Tod Mariä 91.
Ehningen, OA. Böblingen, Kirche, Chor, 1476 49.
— Bouts Dirk, Schule, Altar, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 49 f., Abb. 32—34.
— Staffelbild, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 57.
Einsiedel, OA. Tübingen, Petersstift, 1492 55.
— Schloß 55.
— Grabmal Eberhards im Barte 57.
Ellwangen, Sammlung Wengert, Plock, Christian, Zeichnung des Wasseralfinger Altares von Martin Schaffner 85, Abb. 59, 60.
Eltingen, OA. Leonberg, Kirche, von Peter von Koblenz, 1487 bis 1495 54.
Emmendingen, Kirche, Altar, 1473 39.
Ennetach, OA. Saulgau, Marienkirche von Aberlin Jörg, seit 1491 52.
Ennetach, OA. Saulgau, Marienkirche, Sürlin, Jörg d. J., Werkstatt, Altar, Schreinfiguren 85, 86.
— Stocker, Jörg, Altar, 1496, jetzt Sigmaringen, Schloß 84.
Erfurt 108.
— Barfüßerkirche, Altar 20.
— Kaufmannskirche, Hl. Sippe 108.
— Predigerkirche, Anbetung der Könige 108.
— Städtisches Museum, Christus und Schutzmantelmaria 108.
— — — Mutter Gottes 108.
— Thüringerwaldmuseum, Hl. Mauritius 108.
Erlangen, Bibliothek, Breu, Jörg, Scheibenriß, Mars 113.
Ersingen, OA. Ehingen, Pfarrkirche, Mauch, Daniel, Werkstatt, Seitenaltäre, 1517 91.
Ertingen, OA. Riedlingen, Hl. Sebastian, jetzt Ravensburg, Sammlung Schnell 61.
Feldbach, Kloster, Kant. Thurgau, Flügelaltar, jetzt Frauenfeld, Museum 29, Abb. 20—22.
Feldkirch, Johanniterkirche, Meister von Ottobeuren, Enthauptung des hl. Mauritius aus Ottobeuren, jetzt Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum 106, Abb. 71.
— — — — Hl. Martin aus Ottobeuren, jetzt Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum 107, Abb. 72.
Florenz, Akademie, Ghirlandaio, Domenico, Anbetung der Hirten, 1485, aus der Sassettikapelle 7.
— S. Maria del Carmine, Brancaccikapelle, Masaccio, Adam X.
— S. Maria Nuova, Hugo van der Goes, Portinarialtar, jetzt Uffizien 7.
— Sassettikapelle, Ghirlandaio, Domenico, Anbetung der Hirten, 1485, jetzt Akademie 7.
— Uffizien, Hugo van der Goes, Portinarialtar aus S. Maria Nuova 7.
Frankfurt a. M., Bartholomäuskirche, Strigel, Ivo, Altar, 1505 65.

Frankfurt a. M., Sammlung Ullmann, Hl. Katharina und Barbara 108.
Frauenfeld, Kant. Thurgau, Museum 25.
— — Flügelaltar aus Feldbach 29, Abb. 20—22.
Freiburg i. B., Diözesanmuseum, Altarflügel mit Jugendgeschichte Christi 25.
— Universität 48.
— Schutzmantelbilder 2.
Freiburg i. Ü. 97, 98, 99, 100.
— Franziskanerkloster, Schäuffelin, Hans, Hl. Florian und Georg 98.
— Friedhofskapelle S. Anna, Boden, Hans und Monogrammist Ƶ, Altarflügel, 1523, jetzt Freiburg, Museum 98, 100, Abb. 62, 63.
— Museum 25.
— — Boden, Hans, Hl. Theodul, 1522 97, 98, Abb. 61.
— — Boden, Hans und Monogrammist Ƶ, Altarflügel, 1522, aus Altenryf, Wolfgangskapelle 98, 100.
— — — — — — Altarflügel, 1523, aus der Friedhofskapelle S. Anna 98, 100, Abb. 62, 63.
— Rathaus 98.
Freising, Klerikalseminar, Anbetung der Könige aus Brixen 26.
Freudenstadt, Stadtanlage 55.
Friedberg, Oberbayern 118.
Füssen 19.
S. Gallen 100.
— Kunstmuseum 25.
— — Herlin, Friedrich, Altarflügel 30, 40, Abb. 27, 28.
Geislingen, Stadtkirche, Altar 94.
Genf, Dom, Witz, Konrad, Altar, 1444, jetzt Museum 27, 28, 32.
— Historisches Museum 25.
— — — Witz, Konrad, Altar, 1444, aus dem Dom 27, 28, 32.
— — — Kreuzgruppe aus Mariastein 26, Abb. 18.
Gent, S. Bavo, Eyck, Jan van, Altar, Adam X.
Gerlingen, OA. Leonberg, Kirche 54.
Gmünd, Gewerbemuseum, Schutzmantelmaria von der Heiligkreuzkirche 1, 2, 3, 4, Abb. 1.
— Heiligkreuzkirche, Bauteile von Aberlin Jörg, um 1492 50, 52.
— — Chor, Südportal, Schutzmantelmaria, jetzt Gewerbemuseum 1, 2, 3, 4, Abb. 1.
— — Langhaus, Südportal, Bildwerke 22.
Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Breu, Jörg, Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen von H. B., 1526 110, 111, 113, 114, 115, Abb. 77.
Grades, Kärnten, S. Wolfgang, Hochaltar 109.
Grönau, Altar, jetzt Lübeck, Museum 21, 22, 24.
Grono, Kant. Graubünden, Strigel, Ivo, Altar, 1510 65.
Günzburg, Gegend, Hl. Sebastian, jetzt Ravensburg, Sammlung Schnell 61.
Güterstein, Kartause, OA. Urach, Andreaskapelle von Peter von Koblenz, 1486 53.
— — Grabplatte der Pfalzgräfin Mechtild, jetzt Tübingen, Stiftskirche 53, 55.
— — Kirche 48, 53.
Haag, Mauritshuis, Auferstehung 50.
Hainhofen, BA. Augsburg, Schloß, Darstellung eines Festes 120.
Hakendover, Brabant, Kirche, Altar 21.
Haldenwang, BA. Günzburg, Schloß, Strigel, Bernhard, Gemälde 68.
Hall, Schwäbisch, Altäre 5, 29.
— S. Michael, Hochaltar 5, 37.
Hamburg, Kunsthalle, Meister Bertram, Altar, 1379, aus S. Petri 20.
— — Schaffner, Martin, Grabtafel des Bürgermeisters Welling, aus Stuttgart, Dominikanerkirche 56.
— S. Petri, Meister Bertram, Altar, 1379, jetzt Kunsthalle 20.
— Sammlung Gottschewski, Geburt Christi aus Buxheim 91, Abb. 55.
Heidelberg 48.
Heilbronn 56.
— Kilianskirche, Chor von Aberlin Jörg, vollendet 1487 50, 52.

Heiligenberg, Amt Pfullendorf, Schloß, Sammlung 63.
— — Meister von Ottobeuren, Art, Empfangsszene 107.
Heiligkreuztal, OA. Riedlingen, Schaffner, Martin, Anbetung der Könige, jetzt Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 95.
Herrenberg, Stiftskirche 48.
Heutingsheim, OA. Ludwigsburg, Kirche von Peter von Koblenz, seit 1487 54
Hietzing bei Wien, Kirche, Strigel, Bernhard, Tod Mariä, 1518, jetzt Straßburg, Museum 68.
Hirsau, Kloster, OA. Calw, Kreuzgang von Peter von Koblenz, um 1491 53.
Hohenems bei Dornbirn, Pfarrkirche, Altarschrein, jetzt Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum 108, Abb. 74.
Hohenneuffen 48.
Hohenurach 48.
Horgau, BA. Zusmarshausen, Schloß, Mauch, Daniel, Altar, 1501, jetzt Bieselbach, Kirche 82 f., Abb. 51.
Hürbel, OA. Biberach, Kopie nach dem Ölberg des Altares aus der Wengenkirche in Ulm, jetzt Zeil, Schloß 46.
Hürup, Kr. Flensburg, Holzgruppen 20, 21, 23.
Igels, Kant. Graubünden, Kirche, Strigel, Ivo, Altar, 1506 65.
— — — — Art, Altar 66.
Immenstadt, BA. Sonthofen, Anbetung der Könige, jetzt München, Bayrisches Nationalmuseum 28.
Innsbruck, S. Jakob, Cranach, Lukas, Mutter Gottes 6.
Isenheim, Oberelsaß, Grünewald, Matthias, Altar, jetzt Kolmar, Unterlindenmuseum 8.
Kaisheim, BA. Donauwörth, Klosterkirche, Dauher, Adolf, Erhart, Gregor und Holbein, Hans d. Ä., Altar, jetzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (?) und München, Alte Pinakothek 102.
Kaisheim, BA. Donauwörth, Klosterkirche, Meister von Ottobeuren, Beweinung Christi, jetzt München, Bayrisches Nationalmuseum 107, Abb. 75.
Karlsruhe 25.
— Badisches Landesmuseum, Meister von Ottobeuren, Art, Himmelfahrt Mariä aus Schrotzburg 107.
— — — Altarflügel aus Weisweil 108.
— — — Elfenbeinreliefs aus Kloster Lichtental 20.
— Gemäldegalerie, Strigel, Bernhard, Verspottung und Beweinung Christi aus Salmansweiler 68.
— — Zeitblom, Bartholomäus, Hl. Margareta, Teil, Rückseite der Segenspendung aus Ulm, Wengenkirche 42 ff.
— — — — Segenspendung aus Ulm, Wengenkirche 42 ff.
— — Passionsaltar 25.
— Stadtanlage 55.
Kempten, 100, 103.
— Schick, Jakob, Altar, 1515, jetzt München, Bayrisches Nationalmuseum 103.
Kiel, Museum, Flügelaltar aus Landkirchen 21.
Koburg, Schloß, Breu, Jörg, Scheibenriß, Marter eines Heiligen 113.
Köln 7.
— S. Kolumba, Rogier van der Weyden, Altar, jetzt München, Alte Pinakothek 7, 34, 35, 38.
— Wallraf-Richartz-Museum, jüngerer Meister der heiligen Sippe, Sippenbild 78.
— Bouts, Dirk, Gefangennahme und Auferstehung, jetzt München, Alte Pinakothek 5, 34.
Kolmar 29.
— Unterlindenmuseum, Grünewald, Matthias, Isenheimer Altar 8.
— — Kreuzigung 25.
Konstanz 67, 100.
— Dom, Haider, Symon, Türen 102, 103.
— Rosgartenmuseum 63.
— — Altarflügel mit Vermählung Mariä und Geburt Christi 26.
— S. Stephan, Altarflügel 28.

Konstanz, Dornenkrönung Christi, jetzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 21, 22, 23, Abb. 14.

Kopenhagen, Kupferstichkabinett, Breu, Jörg d. Ä. (?), Scheibenrisse, Monate 110, 111, 112, 115, 116, Abb. 82.

— — Männliches Bildnis 96.

Krakau 32.

— Frauenkirche, Stoß, Veit, Marienaltar 32.

Kreuzenstein, Niederösterreich, Schloß, Meister von Ottobeuren, Art, Martern der hl. Katharina 107.

— — Strigel, Bernhard, Bildnis Cuspinian, 67, 68.

Krumau, Böhmen 116.

Landkirchen, Flügelaltar, jetzt Kiel, Museum 21.

Landshut, Niederbayern 10.

— Residenz, Breu, Jörg, Scheiben, Geschichte des ägypt. Josef, jetzt München, Bayrisches Nationalmuseum 112, 113.

Langenhaslach, BA. Krumbach, Pfarrkirche, Kändel, Jörg, Mutter Gottes 106.

Lauffen a. N., Dominikanerinnenkloster, Umbau von Aberlin Jörg, 1474 bis 1476 52.

Lauingen, BA. Dillingen 100.

Lausanne 5.

— Domschatz, Gerechtigkeitsteppiche nach Rogier van der Weyden, jetzt Bern, Historisches Museum 5.

Leipzig 96.

Lermoos, Tirol, Jagdschloß, Knoder, Hans, Scheibe nach Jörg Breu, jetzt Salzburg, Museum 112.

Leutstetten, Schloß, BA. München, Apt, Ulrich, Werkstatt, Jahreszeitenfolge 13, 116 ff. Abb. 79, 83, 87, 91.

Lichtenstein, Schloß, OA. Reutlingen, Meister von Lichtenstein, Tod und Krönung Mariä 30.

— — Meister von Ottobeuren, Art, Josefs Traum und Potiphars Weib 107.

Lichtenstein, Schloß, Strigel, Bernhard, Gemälde 68.

Lichtenstein, Schloß, Ausgießung des hl. Geistes und Ursulalegende aus Rottweil 29.

Lichtental, Kloster, Elfenbeinreliefs, jetzt Karlsruhe, Landesmuseum 20.

Lindau,, Städtisches Museum, Beweinung Christi 25.

Löwen, Metsys, Quinten, Annenaltar, 1509, jetzt Brüssel, Museum 87.

London 64.

— Victoria- and -Albert-Museum, Strigel, Ivo, Art, Altar 66.

Ludwigsburg, Stadtanlage 55.

Lübeck, Museum, Altar aus Grönau 21, 22, 24.

Lüttich 77.

Luzern, früher Sammlung Chillingworth, Mutter Gottes im Rosengarten, jetzt Zürich, XIV, 26.

Madrid, Prado, Memling, Hans, Anbetung der Könige 40, 41.

Maihingen, Schloß, BA. Nördlingen, Strigel, Bernhard, Gemälde 68.

Mannheim, Altertümersammlung, Strüb, Hans, Altar aus Rot 103.

— — Viergötterstein aus Stocksberg 6, Abb. 12.

— Stadtanlage 55.

Marbach, Alexanderkirche von Aberlin Jörg, 1450 bis nach 1481 51.

S. Maria Calanca, Strigel, Ivo, Altar, 1512, jetzt Basel, Historisches Museum 65, 66.

Maria-Rain, BA. Kempten, Kirche, Schick, Jakob, Altar, 1519 103.

Mariastein, Kant. Solothurn, Kreuzgruppe, jetzt Genf, Historisches Museum 26, Abb. 18.

Marienstatt, Rgbz. Wiesbaden, Altar 20.

Markgröningen, Stadtkirche, Chor von Aberlin Jörg, um 1472 52.

Maastricht 77.

Maulbronn, Klosterkirche, Altar 21, 30.

Meersburg 26.

Memmingen 30, 64, 65, 66, 69.

Memmingen, Frauenkirche, Wandbilder und Bogenfüllungen 65.
— Historisches Museum, Strigel, Bernhard, Altar aus S. Martin, Dreikönigskapelle 67, 81, Abb. 40.
— S. Martin, Dapratzhaus, Hans und Stark, Heinrich, Gestühl 69.
— — Kreuzgruppe, 1445 64.
— — Dreikönigskapelle, Strigel, Bernhard, Altar, jetzt Historisches Museum 67, 81, Abb. 40.
— Strigel, Claus, Altar, 1500, jetzt München, Frauenkirche 66.
— — Ivo, Art, Altar, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 66.

Merklingen, OA. Blaubeuren, Pfarrkirche, Mauch, Daniel, Werkstatt, und Schaffner, Martin, Schule, Altar, 1510 91, 93.

Meßkirch 100.

Mettenberg, OA. Biberach, Kirche, Mauch, Daniel, Werkstatt, zwei weibliche Heilige 91.

Mickhausen, BA. Schwabmünchen, Strigel, Hans und Ivo, Altarflügel, jetzt Budapest, Museum der bildenden Künste 65, Abb. 38, 39.

Middelburg, Prov. Zeeland, Rogier van der Weyden, Altar, jetzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 36, 37, 39, 40.

Mindelheim 70, 71, 72, 74.
— S. Anna, Hl. Sippe 106.
— Stadtkirche, Strigel, Bernhard, Sippenaltar, jetzt Donzdorf, Schloß, und Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum XIV, 67, 70 ff., Abb. 41—47.
— — Ziegler, Michael, Kopieen nach dem Altar von Bernhard Strigel 72.
— Städtische Sammlung, Ziegler, Michael, Kopieen nach dem Altar von Bernhard Strigel 72.

Mőcz 96, 97.

Mühlhausen a. N., OA. Cannstatt, Veitskirche, Altäre, 56, 57.

München 10, 19, 91, 96.
— Museen 25.
München, Alte Pinakothek, Bouts, Dirk, Gefangennehmung und Auferstehung Christi, 1449, aus Köln 5, 34.
— — Dürer, Albrecht, Apostel 6.
— — Grünewald, Matthias, Verspottung Christi 5.
— — Holbein, Hans d. Ä., Flügel vom Hochaltar in Kaisheim, 1502 102.
— — Rogier van der Weyden, Altar aus Köln, S. Kolumba 7, 34, 35, 38.
— — Schaffner, Martin, Flügel des Hochaltares von Wettenhausen, 1524 84, 86, 92, Abb. 58.
— — Strigel, Bernhard, Bildnis Rehlinger, 1517 68.
— Bayrisches Nationalmuseum, Breu, Jörg, Scheiben, Geschichte des ägyptischen Josef, aus Landshut 112, 113.
— — — Herlin, Friedrich, Altarflügel, 1459, aus Nördlingen, Gottesackerkapelle 33, 36.
— — — — — Mutter Gottes, thronend 34.
— — — Leinberger, Hans, Gruppen 109.
— — — Mauch, Daniel, Werkstatt, Heilige Sippe 89, 90, Abb. 52.
— — — Meister von Ottobeuren, Beweinung Christi aus Kaisheim 107, Abb. 75.
— — — — — Gruppe von vier Heiligen 107.
— — — — — Hl. Theodor und hl. Alexander aus Ottobeuren 107.
— — — — — Werkstatt, Tod Mariä 107.
— — — — — Art, Empfangsszene 107.
— — — — — — Geburt Christi 107.
— — — — — — Phyllis und Aristoteles 107.
— — — Schick, Jakob, Altar, 1515, aus Kempten 103.
— — — Strigel, Hans, Prozessionsaltar aus Zell, Allgäu 64.
— — — Anbetung der Könige aus Immenstadt 28.
— — — Balkendecke und Wandvertäferung mit Gemälde, Urteil Salomos, aus der Gerichtsstube des Rathauses in Augsburg, 1510 13, 18, 19.
— — — Passionsbilder aus Bregenz 26.

München, Frauenkirche, Strigel, Claus, Altar, 1500, aus Memmingen 66.
— Graphische Sammlung, Breu, Jörg, Scheibenriß, Coquinaria 113.
— — — — — — Scheibenrisse, Kriege und Jagden des Kaisers Maximilian, um 1516 112, 114, 115, 116.
— Kunsthandel (1913), Breu, Jörg, Scheibenriß, März, Nachzeichnung 110, 111, 115.
— Münzkabinett, Schaffner, Martin, Medaillenmodelle, 1522 bis 1530 82, 86, Abb. 54.
— Reichsarchiv 70, 71, 83.
— Sammlung Örtel, Meister von Ottobeuren, Art, Hl. Christophorus aus Babenhausen 107.

Münchingen, OA. Leonberg, Kirche von Aberlin Jörg, 1488 52.

Münsingen, Stadtkirche, Chor von Peter von Koblenz, 1485 bis 1497 53.

Münster i. W., Westfälisches Landesmuseum, Kreuzgruppe, Utrechter Werkstatt 5, 6.

Neapel, Museum 25.
— — Witz, Konrad, Hl. Familie 27.

Nesselwang 96, 103.

Neuenstein, OA. Öhringen, Schloß, Goldschmid, Hans, Verkündigung, 1535 66, Abb. 50.

Neufra a. D., OA. Riedlingen, Pfarrkirche, Meister der Mindelheimer Sippe, Grabmal der Apollonia von Montfort, † 1517 106.

New-York, Metropolitan-Museum, Verkündigung, Wiederholung nach Rogier van der Weyden 35.

Nördlingen 29, 31, 32, 98, 99, 100.
— S. Georg, Herlin, Friedrich, Hochaltar, 1478, jetzt Historisches Museum 30, 35, 37, 38, 39, 40, 41, Abb. 26.
— — Lainberger, Simon, Hochaltar, Figuren 40.
— — Schäuffelin, Hans, Ziegleraltar, 1521 98.

Nördlingen, Gottesackerkapelle, Herlin, Friedrich, Altarflügel, 1459, jetzt München, Bayrisches Nationalmuseum und Nördlingen, Historisches Museum 32, 33, 34, 36, 37, 38, 41.
— Historisches Museum 25.
— — — Herlin, Friedrich, Altarflügel aus der Gottesackerkapelle, 1459 32, 33, 34, 36, 37, 38, 41.
— — — — — Ecce homo, 1468 35, 38, 41.
— — — — — Familienaltar, 1488 36, 37, 38, 40, 41, Abb. 30.
— — — — — Hochaltar, um 1478, aus S. Georg 30, 35, 37, 38, 39, 40, 41, Abb. 26.

Nordhackstedt, bei Flensburg, Holzgruppen 20.

Nürnberg 32, 40, 49.
— Germanisches Nationalmuseum 25.
— — — Breu, Jörg, Scheibenriß, Bärenabenteuer 113.
— — — — — Scheibenriß, Hl. Ursula 113.
— — — — — Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen 110, 111, 112, 114, 115, Abb. 80, 86.
— — — Krafft, Adam, Kreuzwegstationen 31.
— — — Meister von Ottobeuren, Werkstatt, zwei Heiligenpaare 107, Abb. 65.
— — — — — Art, Solomos Götzendienst 107.
— — — Schaffner, Martin, Anbetung der Könige aus Heiligkreuztal 95.
— — — Strigel, Bernhard, Sippenaltar aus Mindelheim XIV, 67, 70 ff., Abb. 45—47.
— — — Witz, Konrad, Verkündigung 27.
— — — Zeitblom, Bartholomäus, Beweinung Christi aus der Wengenkirche in Ulm 42, 43, 44.

Nußdorf, OA. Vaihingen, Kirche 54.

Oberdischingen, OA. Ehingen, Pfarrkirche, Meister Anton, Lettnerbildwerke aus Blaubeuren 56.

Oberkammlach, BA. Mindelheim, Kapelle, Meister von Ottobeuren, Geburt Christi 107.

Oberliezheim, BA. Dillingen, Pfarrkirche, Kändel, Jörg, Himmelfahrt Mariä 106.

Oberstadion, OA. Ehingen, Pfarrkirche, Mutter Gottes, thronend 60.

Obervellach, Kärnten, Altarflügel, jetzt Wiesbaden, Museum 109.

Oberwesel, Rgbz. Koblenz, Liebfrauenkirche, Altar 20.

Ochsenhausen, OA. Biberach, Kloster, Sürlin, Jörg d. J., Werkstatt, Petrus und Paulus, jetzt Bellamont, Kirche 3, 4. Abb. 5.

Ohmenhausen, OA. Reutlingen, Syrer, Hans, Altar, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 103.

Ottobeuren, BA. Memmingen 106, 107.
— Kloster, Meister von Ottobeuren, Altarflügel mit Verkündigung und Geburt Christi 106, Abb. 70.
— — — — Bruchstück einer Himmelfahrt Mariä 106.
— — — — Fünf weibliche Heilige 107.
— Meister von Ottobeuren, Enthauptung des hl. Mauritius, jetzt Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum 106, Abb. 71.
— — — Hl. Martin, jetzt Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum 107, Abb. 72.
— — — Hl. Theodor und hl. Alexander, jetzt München, Bayrisches Nationalmuseum 107.

Paris, Louvre, nach Meister von Flémalle, Zeichnung 40.
— — Memling, Hans, Floreinsaltar 40.
— — Michelangelo, Sklave 61.
— Musée des Arts décoratifs, Meister von Ottobeuren, Art, Beweinung Christi 107, Abb. 76.
— früher Sammlung Gigoux, Breu, Jörg, Scheibenriß, März, Nachzeichnung, jetzt Berlin, Kupferstichkabinett 115.
— früher Sammlung Rodriguez, Breu, Jörg, Werkstatt, Scheibenrisse, Monate, jetzt Berlin, Kupferstichkabinett 115, 116.

Passau, Dom, Peter von Koblenz, Meisterzeichen 53.

Prag, früher Sammlung v. Lanna, Breu, Jörg, Scheibenriß, Odysseus mit den Freiern 113.

Ravensburg 59, 61, 96, 105.
— Altertümersammlung, Abguß des Altares in Vigens, von Jörg Kändel 104, Abb. 64.
— Sammlung Beck, Gemälde 25.
— Sammlung Schnell, Bildwerke 23, 59 ff., 108, Abb. 15.
— — — Asam, Egid Quirin, Mutter Gottes 63.
— — — Boos, Roman Anton, vier Apostelköpfe 63.
— — — Günther, Ignaz, Art, Hl. Sebastian 63.
— — — Kändel, Jörg, Werkstatt, Krönung Mariä 62, Abb. 73.
— — — Lutz, Jakob, Tabernakelaufsatz 63.
— — — Multscher, Hans, Art, Hl. Barbara 60.
— — — Schaffner, Martin, Art, Trauernde Maria 62, 92.
— Waghaus 59.

Reams, Kant. Graubünden, Kirche, Strigel, Ivo, Altar, 1500 65.

Reichenbach, OA. Geislingen, Mauch, Daniel, Werkstatt, Heilige Sippe, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle 89.

Reichenhofen bei Leutkirch 32.

Reims, Kathedrale, Heimsuchungsgruppe 7.

Reutlingen 103.
— Marienkirche, Heiliges Grab 56.

Reutti, BA. Neuulm, Kirche, Mauch, Daniel, Altar, 1519 91, 92.

Rheinau, Kant. Zürich, Jünteleraltar, 1449, jetzt Schaffhausen, Historisches Museum 28, 29, Abb. 23.

Rindernbüel, Kant. Unterwalden, Alpkapelle, Mutter Gottes 60.

Rißtissen, OA. Ehingen, Friedhofskapelle, Acker, Jakob, Altar 103.

Rom 72.

Rot, Amt Meßkirch, Strüb, Hans, Altar, jetzt Mannheim, Altertümersammlung 103.

Rotenburg o. T. 32, 97, 99.
— S. Jakob, Herlin, Friedrich, Fergenaltar, 1467 33, 36, 38, 41.
— — — — Hochaltar, 1466 XIV, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, Abb. 24, 25.
Rottenburg a. N. 47, 49, 50, 54.
— Altertumssammlung, Brunnen vom Marktplatz, 1470 49, 54.
— S. Martin 49.
— — Rebmann, Albrecht und Schüchlin, Hans, Altar, 1474 49.
Rottenburg-Ehingen, S. Moriz, Wandbild, Hl. Christophorus 4, 5, Abb. 7.
— — Pfarrarchiv, Liber traditionum S. Mauritii, bis 1678 49.
Rottweil 30, 96, 97.
— Frauenkirche, Bauteile von Aberlin Jörg 50, 52.
— Lorenzkapelle, Kändel, Jörg, zwei Heiligengruppen aus Wangen 106, Abb. 66.
— — — — Zwei Gruppen von je drei Heiligen aus Wangen 106.
— — — — Kreuzfindung aus Wangen 106.
— — Mauch, Daniel, Werkstatt, Hl. Sippe aus Reichenbach 89.
— — Hl. Sippe aus Biberach 106.
— — Hl. Ursula aus Biberach 60.
— Ausgießung des hl. Geistes und Ursulalegende, jetzt Lichtenstein, Schloß 29.
Rübgarten, OA. Tübingen, Pfarrkirche, Syrer, Hans, Altar 103.
Salmansweiler, Amt Überlingen, Kloster, Strigel, Bernhard, Flügelbilder, 1507 bis 1508, jetzt Eberstein, Schloß 67, Abb. 48, 49.
— — — — Verspottung und Beweinung Christi, jetzt Karlsruhe, Gemäldegalerie 68.
Salzburg, Museum, Breu, Jörg, Scheibe, Begegnung Jakobs und Josefs 113.
— — Breu, Jörg, Scheibe, Urias 113.
— — Knoder, Hans, Scheibe, Schweizerkrieg, nach Riß von Jörg Breu, für Schloß Lermoos 112.
Sarnen, Kant. Unterwalden, Frauenkloster, Mutter Gottes, thronend 60.
Schaffhausen, Historisches Museum 25.
— — — Jünteleraltar, 1449, aus Rheinau 28, 29, Abb. 23.
Scharenstetten, OA. Blaubeuren, Kirche, Altar 60, 85.
Schleis, Vintschgau, Strigel, Ivo, Art, Altarschrein, jetzt Budapest, Museum der bildenden Künste XIV.
Schorndorf, Kirche 54.
Schrotzburg, Amt Konstanz, Meister von Ottobeuren, Art, Himmelfahrt Mariä, jetzt Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 107.
Schwabach, Stadtkirche, Wolgemut, Michael, Altar 102.
Schwaigern, OA. Brackenheim, Altar, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 108.
Schwaz, Tirol 69.
Schwieberdingen, OA. Ludwigsburg, Kirche, von Peter von Koblenz, 1495 54.
Seewis, Kant. Graubünden, Kändel, Jörg, Altar, jetzt Zürich, Schweizerisches Landesmuseum 103, 104, 106, Abb. 69.
Siena, Akademie, Duccio, Schutzmantelmaria 2.
Sierenz, Oberelsaß, Hl. Reiter, jetzt Basel, Öff. Kunstsammlung 28.
Sigmaringen, Schloß, Strigel, Bernhard, Gemälde 68.
— — Stocker, Jörg, Altar, 1496, aus Ennetach 84.
— — Zeitblom, Bartholomäus, Marienleben 67.
Sindelfingen, OA. Böblingen, Stiftskirche, Stiftungstafel der Pfalzgräfin Mechtild und ihres Sohnes Eberhard im Barte, 1477 48, 49, 55, Abb. 31.
Solothurn, Museum 25.
— — Mentz, Albrecht, Altartafel 30.
— — Maria in den Erdbeeren 26.
Sontheim, OA. Heilbronn, Mutter Gottes, jetzt Ravensburg, Sammlung Schnell 60.
Sontheim, BA. Memmingen, Kändel, Jörg, Himmelfahrt Mariä, jetzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 106.

Stams, Tirol, Abt Grussit, Krönung Mariä, 1388 25.
Sterzing, Tirol, Pfarrkirche, Multscher, Hans, Altar 87.
— Rathaus, Flügel des Multscheraltares 33, 34.
Stetten i. R., OA. Cannstatt, Kirche, Altarflügel 57.
Stocksberg, OA. Brackenheim, Iuno, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 6, Abb. 11.
— Viergötterstein, jetzt Mannheim, Altertümersammlung 6, Abb. 12.
Straßburg 119, 120.
— Johanniterhaus, Strigel, Bernhard, Bildnis Kaiser Maximilians, 1507, jetzt Straßburg, Museum 68.
— Museum 25.
— — Strigel, Bernhard, Bildnis Kaiser Maximilians, 1507, aus dem Johanniterhaus 68.
— — — — Tod Mariä, 1518, aus Hietzing 68.
— — Witz, Konrad, Hl. Katharina und Magdalena 28.
Stuttgart 47, 50, 51, 52, 54, 56, 57.
— Dominikanerkirche (jetzt Hospitalkirche) von Aberlin Jörg, 1471 bis 1493 51, 55.
— — Ernst, Hans, Haß, Hans und Zolner, Conrad, Gestühl, 1490 57.
— — Schaffner, Martin, Grabtafel des Bürgermeisters Welling, jetzt Hamburg, Kunsthalle 56.
— — Seyfer, Hans, Kreuzgruppe, früher vor S. Leonhard, 1501 56.
— — Empore, Figuren, 1479 51, 56.
— Hauptstätter Tor, Wappen, 1478, jetzt Staatliche Kunstsammlungen 52.
— Herrenhaus auf dem Markte, begonnen 1435 52.
— — Standbild, Graf Ulrich der Vielgeliebte, jetzt Staatliche Kunstsammlungen 52, Abb. 35.
— Hospitalkirche s. Dominikanerkirche.
— Kupferstichkabinett, Burgkmair, Hans und Vogtherr, Heinrich d. J., Probedrucke zum Augsburger Geschlechterbuch 119, 120.
Stuttgart, Landesbibliothek, Gebetbuch Eberhards im Bart (Hofbibliothek Brev. Q. Nr. 1) 57.
— S. Leonhard von Aberlin Jörg, 1470 bis 1474 51, 56.
— Liebfrauenvorstadt 55.
— früher Sammlung Abel, Witz, Konrad, Verkündigung, jetzt Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 27.
— früher bei Frau v. Baldinger, Hl. Anna selbdritt 85.
— Schloßgarten, Dannecker, Heinrich, Nymphengruppe, ausgeführt von Distelbarth 4.
— Staatliche Kunstsammlungen 25, 56.
— — — Anton, Meister, Standbilder aus Blaubeuren 56.
— — — Bouts, Dirk, Schule, Altar aus Ehningen 49 f., Abb. 32—34.
— — — Dauher, Adolf, Art, vier Passionsdarstellungen 105, 108.
— — — Kändel, Jörg, Mutter Gottes aus Biberach 106.
— — — Mauch, Daniel, Werkstatt, Altar aus Talheim 91, 93.
— — — Meister von Meßkirch, Benediktusbild 100.
— — — Peter von Koblenz, Christophorusbrunnen, 1495, aus Urach 54, 55.
— — — Schaffner, Martin, Pfingstfest aus Ulm, Deutschordenskirche 93.
— — — — — Art, knieende hl. Magdalena 62, 92.
— — — Strigel, Hans und Ivo, Altarflügel des Montfort-Werdenberg-Altares, 1478 30, 64, 65, Abb. 36, 37.
— — — — Ivo, Art, Altar aus Memmingen 66.
— — — Syrer, Hans, Altar, 1521, aus Ohmenhausen 103.
— — — Zeitblom, Bartholomäus, Geburt Christi, vom Altar der Ulmer Wengenkirche 42, 43, 44, 45, 46.
— — — — — Hl. Margareta, Rückseite der Geburt Christi, vom Altar der Ulmer Wengenkirche 42, 43, 44, 45, 46.
— — — Altar aus Dornstadt 25, 85.
— — — Altar aus Schwaigern 108.

Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Altarflügel mit den Bildnissen des Grafen Ulrich des Vielgeliebten und seiner Frauen 52.
— — — Juno aus Stocksberg 6, Abb. 11.
— — — Kreuzgruppe aus Bargau 6, Abb. 10.
— — — Kreuzgruppe vom Bodensee 22.
— — — Kreuzgruppe, Utrechter Werkstatt 5, Abb. 8.
— — — Maria auf dem Thron Salomos aus Bebenhausen 25.
— — — Mutter Gottes, thronend 60.
— — — Noli me tangere 25.
— — — Schutzmantelmaria aus Unterkochen 2 f., 4, Abb. 2.
— — — Staffelbild aus Ehningen 57.
— — — Standbild, Graf Ulrich der Vielgeliebte, vom Herrenhaus 52, Abb. 35.
— — — Tod Mariä, Bruchstück, aus Weingarten, Felixenhof 22, 23, Abb. 16.
— — — Wappen, 1478, vom Hauptstätter Tor, 52.
— Staatsarchiv 49.
— Stiftskirche 56.
— — Jörg, Aberlin, Aposteltor 51, 56.
— — — — Bauteile 51, 53.
— — Langhaus 47.
— — Lettnerbruchstücke 56.
— — Steinaltäre 56.
Talheim, OA. Rottenburg, Mauch, Daniel, Werkstatt, Altar, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 91, 93.
Tartscher Bühel, Tirol, Veitskirche, Strigel, Ivo und Goldschmid, Hans, Altar, 1514 66.
Tauberbischofsheim, Stadtkirche, Mauch, Daniel, Werkstatt, Altar, 1517 91.
Tiefenbronn, Amt Pforzheim, Kirche, Hochaltar, Schrein 1469 40.
Tinzen, Kant. Graubünden, S. Blasius, Kändel, Jörg, Altar, 1531 bis 1535 103, 104, 106, Abb. 67.
Trient 70, 74.
Tübingen, Bebenhauser Pfleghof, 1492 bis 1501 55.
— Collegium illustre 55.
Tübingen, Neckarbrücke, 1482 bis 1489 55.
— Stiftskirche 48, 54, 55, 56.
— — Chor, Augstaindreher, Hans, Apostel 54, 56.
— — — Ehrentafel der Universität für Eberhard im Bart 57.
— — Chorstreben, Bildwerke 56.
— — Gestühl 57.
— — Grabmäler 48, 53.
— — Grabplatte der Pfalzgräfin Mechtild, aus der Kartause in Güterstein 53, 55.
— — Lettner 54, 56.
— — Triptychon 56.
— Universität, gegr. 1477 48, 54, 55.
Überlingen 23, 25.
— Museum 25, 63.
Ulm 32, 43, 49, 56, 57, 65, 66, 69, 82, 83, 86, 87, 89, 93, 94, 95, 96, 97.
— Archivgebäude (?), Mauch, Daniel, Hl. Sippe, jetzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 90, 91.
— Barfüßerkirche, Mauch, Daniel und Schaffner, Martin, Franziskusaltar, 1510 83, 86, 93.
— Deutschordenskirche, Schaffner, Martin, Pfingstfest, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 93.
— S. Elisabeth, Kreuzgruppe aus der Wengenkirche XIV.
— Münster 85.
— — Mauch, Daniel und Schaffner, Martin, Hutzaltar, 1521 78, 83, 84, 85, 86, 90 ff., Abb. 56.
— — Zeitblom, Bartholomäus, Altar aus der Wengenkirche XIV, 42 ff.
— — Neithartkapelle, Hl. Anna selbdritt 85.
— Museum, Altarflügel aus Attenhofen 92.
— Wengenkloster, Schaffner, Martin, Flügelbilder, Hl. Cyprian und Cornelius, jetzt Augsburg, Gemäldesammlung 93.
— — Zeitblom, Bartholomäus, Altar, jetzt Ulm, Münster, Karlsruhe, Gemäldegalerie und Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen XIV, 42 ff.
— — — — Beweinung Christi, jetzt Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 42, 43, 44.

Ulm, Wengenkloster, Kreuzgruppe, jetzt S. Elisabeth XIV.
— Plastik 82, 93.
Unterkochen, OA. Aalen, Schutzmantelmaria, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 2 f., 4, Abb. 2.
Urach 47, 48, 50, 52.
— Amanduskirche von Peter von Koblenz, 1479 53, 56.
— — Betstuhl Eberhards im Barte, 1472 57.
— Christophorusbrunnen, von Peter von Koblenz, 1495, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 54, 55.
— Schloß 48.
— — Goldener Saal 55.
Utrecht, Werkstatt 5, 6.
— — Kreuzgruppe, jetzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 5, 6, Abb. 9.
— — — jetzt Münster i.W., Westfälisches Landesmuseum 5, 6.
— — — jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 5, 6, Abb. 8.
Vaihingen 96.
Venedig 95, 96, 105, 118.
— Akademie, Bastiani, Gentile Bellini, Carpaccio, Diana und Mansueti, Gemälde, 1494 bis 1500, aus der Scuola di S. Giovanni Ev. 118.
— S. Marco, Pala d'oro 24.
— S. Maria dei Frari, Bellini, Giovanni, Altar 6, 7.
— Scuola di S. Giovanni Ev., Bastiani, Gentile Bellini, Carpaccio, Diana, Mansueti, Gemälde, jetzt Akademie 118.
Veringen, Hohenzollern 103.
Vigens, Kant. Graubünden, S. Florin, Kändel, Jörg, Altar, 1516 103, 104, 106, Abb. 64.
Wangen, Amt Konstanz, Kändel, Jörg, zwei Heiligengruppen, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle 106, Abb. 66.
— — — zwei Gruppen von je drei Heiligen, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle 106.
— — — Kreuzfindung, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle 106.
Wartensee, Altar des Abtes Diethelm Blarer, jetzt Zürich, Schweizerisches Landesmuseum 108.
Wasseralfingen, OA. Aalen, S. Stephan, 1530 85.
— — Schaffner, Martin, Altar, um 1510 61, 85, 86, Abb. 59, 60.
— — Altar, Figuren 85, 86, Abb. 59, 60.
Weil der Stadt, OA. Leonberg, Stadtkirche von Aberlin Jörg, 1492 50, 52.
Weilheim, OA. Kirchheim, Stiftskirche von Peter von Koblenz, seit 1489 53.
Weimar, Kupferstichkabinett, Bildnis, vtz von Wörd, 1515 96.
Weingarten, OA. Ravensburg, Erhart, Michel und Holbein, Hans d. Ä., Altar, 1493, Flügel jetzt Augsburg, Dom 34, 102.
— Felixenhof, Tod Mariä, Bruchstück, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 22, 23, Abb. 16.
Weißenstein, OA. Geislingen, Schloß, Strigel Bernhard, Tafeln des Sippenaltares aus Mindelheim, um 1505, jetzt Donzdorf, Schloß 72.
Weisweil, Amt Emmendingen, Altarflügel, jetzt Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 108.
Wettenhausen, BA. Günzburg 83, 84, 93.
— Kirche, Schaffner, Martin, Hochaltar, 1524, Flügel jetzt München, Alte Pinakothek 84, 86, 92, Abb. 57, 58.
— — — — Passionsaltar, Flügel, 1515, jetzt Augsburg, Gemäldegalerie 84.
— — — — Ölberg, 1514 83, 86.
Wien 68.
— Albertina, Breu, Jörg, Scheibenriß, Findung eines Kindes 113.
— — — — Scheibenriß, Januar, Werkstattwiederholung 110, 111, 115, 116.
— — — — Vier Scheibenrisse, Nachzeichnungen von S. Z. 113.
— Kunsthistorische Sammlungen, Strigel, Bernhard, Bildnis Ludwigs II. von Ungarn 68.
— — — — — Bildnis Maximilians, 1515 68.
— — — — — Gruppenbildnis der kaiserlichen Familie XIV, 68.
— Sammlung Figdor, Meister von Ottobeuren, Art, Urteil Salomos (?) 107.

Wien, Sammlung Figdor, Strigel, Bernhard, Bildnis Maximilians, 1515 68.
Wiesbaden, Museum, Altarflügel aus Obervellach 109.
Wiesensteig, OA. Geislingen 54.
Wildberg, OA. Nagold, Stadtkirche, Chor von Aberlin Jörg, 1467 51.
Wippingen, OA. Blaubeuren, Altar, 1505 85.
Wismar, S. Jürgen, Hochaltar 20.
Wörd 96.
Wolfegg, OA. Waldsee, Schloß, Sammlung 63.
Wurzach, OA. Leutkirch, Schloß, Sammlung, Multscher, Hans, Altar, 1437, jetzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 30, 33.
— — — — Strigel, Hans und Ivo, Flügel des Montfort-Werdenberg-Altares, jetzt Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen 30, 64, 65, Abb. 36, 37.
Zeil, Schloß, OA. Leutkirch 63.
Zeil, Schloß, OA. Leutkirch, Sammlung, Strigel, Bernhard, Evangelisten 68.
— — — Kopie nach dem Ölberg des Altares aus der Wengenkirche in Ulm, aus Hürbel 46.
— — — Krönung Mariä, Bruchstück 60.
Zell, BA. Sonthofen, Kirche, Strigel, Hans, Altar, 1442 30, 64.
— — — — Prozessionsaltar, jetzt München, Bayrisches Nationalmuseum 64.
— — Wandmalereien 64.
Zürich, Kunsthaus, Anbetung der Könige 28, Abb. 19.
— Schweizerisches Landesmuseum 25.
— — — Kändel, Jörg, Altar aus Seewis 103, 104, 106, Abb. 69.
— — — Altar des Abtes Diethelm Blarer von Wartensee 108.
— — — Stehende Heilige 28.
— — — Leben des hl. Benediktus 26.
— — — Mutter Gottes, thronend 60.
— — — Überfall auf hl. Frauen, aus dem Tessin 26.

# VERZEICHNIS DER KÜNSTLER


Acker, Jakob, Rißtissen, Friedhofkapelle, Altar 103.

Apt, Ulrich d. Ä., 118.
— — Augsburg, Rathaus, Bemalung der Außenwände, 1516 11, 18.
— — — — Bemalung einer Holzdecke 12.
— — — — Tafelbilder 12.
— — — — Ratsstube, Gemälde 18.

Apt, Ulrich d. J.?, Augsburg, Gemäldegalerie, Rehlingeraltar aus der Dominikanerkirche, 1517 118.

Apt, Ulrich, Werkstatt, Leutstetten, Schloß, Jahreszeitenfolge, 1531 13, 116 ff. Abb. 79, 83, 87, 91.

Asam, Egid Quirin, Ravensburg, Sammlung Schnell, Mutter Gottes 63.

Augstaindreher, Hans, Tübingen, Stiftskirche, seit 1478 54.
— — — — Chorapostel 54, 56.

Baldung, Hans 108.

Bastiani, Lazzaro, Venedig, Akademie, Gemälde für die Scuola di S. Giovanni Ev. 118.

Bellini, Gentile, Venedig, Akademie, Gemälde für die Scuola di S. Giovanni Ev. 118.

Bellini, Giovanni 6.
— — Venedig, S. Maria dei Frari, Altar 6, 7.

Bernhart, Kasper, aus Venedig 96.

Bertram, Meister, Hamburg, Kunsthalle, Altar aus S. Petri, 1379 20.

Bodelßkircher, Jörg, aus Bayern 96.

Boden, Hans 97, 98, 99, 100, 101.
— — Freiburg i. Ü., Museum, Altarflügel, 1522, aus Altenryf, Wolfgangskapelle 98, 100.
— — — — Altarflügel, 1523, aus S. Anna 98, 100, Abb. 62, 63.
— — — — Hl. Theodul, 1522 97, 98, Abb. 61.

Boden, Jakob 98.

Boos, Roman Anton, Ravensburg, Sammlung Schnell, Apostelköpfe 63.

Bouts, Albrecht, Haag, Mauritshuis, Auferstehung 50.

Bouts, Dirk 37, 50.
— — München, Alte Pinakothek, Gefangennehmung Christi und Auferstehung, 1449, aus Köln 5, 34.
— — Schüler, Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Altar aus Ehningen 49 f., Abb. 32—34.

Braun, Hans, Glaser, Augsburg, Rathaus, Verglasungen 12.

Breu, Jörg, d. Ä., 10, 11.
— — Augsburg, Maximiliansmuseum, Oktoberscheibe 110, 112, 113, 116, 117, Abb. 90.
— — — — Scheibe, Turnierszene 113, 117.
— — Augsburg, Rathaus, Bemalung der Außenwände, 1516 11, 18.
— — Basel, Kupferstichkabinett, Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen 110, 111, 112, 114, Abb. 84.
— — Berlin, Kunstgewerbemuseum, drei Scheiben, Werke der Barmherzigkeit 113.
— — Berlin, Kupferstichkabinett, Scheibenriß, Coriolan, Nachzeichnung 113.
— — — — Scheibenriß, Lukretia 113.
— — — — Scheibenrisse, Merkur und Saturn 113.
— — — — Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen 110, 111, 113, 115, 116.
— — — — Scheibenrisse, Werke der Barmherzigkeit 113.
— — Bern, Historisches Museum, Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen 110, 111, 112, 114, Abb. 78, 81, 85, 88, 89, 92, 94.
— — Darmstadt, Schloß, Scheibe, Adam und Eva 113.
— — — — Scheibe der Kaufleute 113.
— — Dresden, Historisches Museum, sechs Scheiben, Darstellungen der Gewerbe 113.
— — Erlangen, Bibliothek, Scheibenriß, Mars 113.

Breu, Jörg d. Ä., Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen von H B, 1526 110, 111, 113, 114, 115, Abb. 77.
— — Koburg, Schloß, Scheibenriß, Marter eines Heiligen 113.
— — Kopenhagen, Kupferstichkabinett, Scheibenrisse, Monate 110, 111, 112, 115, 116, Abb. 82.
— — München, Bayrisches Nationalmuseum, Scheiben mit der Geschichte des ägyptischen Josef, aus Landshut 112, 113.
— — — Graphische Sammlung, Scheibenriß, Coquinaria 113.
— — — — — Scheibenrisse, Kriege und Jagden des Kaisers Maximilian, um 1516 112, 114, 115, 116.
— — — Kunsthandel (1913), Scheibenriß, März, Nachzeichnung 110, 111, 115.
— — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Scheibenriß, Bärenabenteuer 113.
— — — — — Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen 110, 111, 112, 114, 115, Abb. 80, 86.
— — — — — Scheibenrisse, Hl. Ursula 113.
— — früher Prag, Sammlung v. Lanna, Odysseus mit den Freiern 113.
— — Salzburg, Museum, Scheibe, Begegnung Jakobs und Josefs 113.
— — — Scheibe, Urias 113.
— — Wien, Albertina, Scheibenriß, Findung eines Kindes 113.
— — — — Vier Scheibenrisse, Gewerbe, Nachzeichnungen des Monogrammisten S. Z. 113.
— — — — Scheibenriß, Januar, Werkstattwiederholung 110, 111, 115, 116.

Buonarroti, Michelangelo, Paris, Louvre, Sklave 61.

Burgkmair, Hans d. Ä. 94, 97.
— — Augsburg, Gemäldegalerie, Petersbasilika 87.
— — — Rathaus, Entwürfe für Verglasungen 12, 18.
— — Werkstatt 96.

Burgkmair, Hans d.J. (mit Vogtherr d.J.), Augsburg, Stadtbibliothek, Geschlechterbuch, 1545 119, 120.
— — Stuttgart, Kupferstichkabinett, Probedrucke zum Augsburger Geschlechterbuch 119, 120.

Cango, Partolomio 96.

Carpaccio, Vittore 117.
— — Venedig, Akademie, Gemälde für die Scuola di S. Giovanni Ev. 118.

Cranach, Lukas, Innsbruck, S. Jakob, Mutter Gottes 6.

Daig, Sebastian 100.

Dannecker, Johann Heinrich, Stuttgart, Schloßgarten, Nymphengruppe 4.

Dapratzhaus, Hans, Memmingen, S. Martin, Gestühl 69.

Dauher, Adolf 94, 105.
— — Augsburg, Rathaus, Holzdecke 12.
— — Kaisheim, Klosterkirche, Altarschrein 102.
— — Art, Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, vier Passionsdarstellungen 105, 108.

Diana, Benedetto, Venedig, Akademie, Gemälde für die Scuola di S. Giovanni Ev. 118.

Distelbarth, Friedrich, Stuttgart, Schloßgarten, Nymphengruppe nach Danneckers Modell 4.

Dörrer, Raffael, aus Fayingen 96.

Donatello 31.

Duccio, Siena, Akademie, Schutzmantelmaria 2.

Dürer, Albrecht 4, 6, 7, 96.
— — Adam und Eva, Kupferstich, B. 1 IX, X.
— — Apokalypse 8.
— — Beweinung aus der Großen Passion, B. 13 43.
— — Graphik 4.
— — München, Alte Pinakothek, Apostel 6.

Engelberg, Burkhart 10.

Erhart, Gregor 88, 94, 105,
— — (?) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Mutter Gottes aus Kaisheim 102.

Erhart, Gregor (?), Blaubeuren, Klosterkirche, Hochaltar, Schreinfiguren und Flügelbildwerke 87, 88, 92, 94.
Erhart, Michel, Weingarten, Altar, 1493 102.
Ernst, Hans, Stuttgart, Hospitalkirche, Chorgestühl, 1490 57.
Eyck, Jan van, Gent, S. Bavo, Adam X.
Flicker, Bartholme, aus Augsburg 97.
Flieger, Hans, aus Mŏcz 96, 97.
Friedrich, Jakob Andreas, Augsburg, Stadtbibliothek, Kupferstich, Rathaus und Brotmarkt, nach Zimmermann 13.
— — — — — v. Halderischer Sammelband, Bl. 55, Stich, Ratsstube des alten Rathauses 13, 18.
Fries, Hans 97.
Geiler, Hans, Bildhauer, Freiburg i. Ü. 98.
Ghirlandaio, Domenico, Florenz, Akademie, Anbetung der Hirten aus der Sassettikapelle, 1485 7.
Goes, Hugo van der, Florenz, Uffizien, Portinarialtar aus S. Maria Nuova 7.
Goldschmid. Hans, Neuenstein, Schloß, Verkündigung, 1535 66, Abb. 50.
— — Tartscher Bühel, S. Veit, Altar, 1514 66.
Greczinger 60.
Grünewald, Matthias, Kolmar, Unterlindenmuseum, Isenheimer Altar 8.
— — München, Alte Pinakothek, Verspottung Christi 5.
Grussit, Abt, Stams, Klosterkirche, Krönung Mariä, 1388 25.
Günther, Franz Ignaz, Art, Ravensburg, Sammlung Schnell, Hl. Sebastian 63.
Haider, Symon, Konstanz, Domtüren 102, 103.
Haß, Hans, Stuttgart, Hospitalkirche, Chorgestühl, 1493 57.
Herlin, Friedrich 3, 4, 7, 29, 30, 31 ff., 103.
— — Bopfingen, Kirche, Altar, 1472 36, 37, 38, 39, 40, 41, Abb. 29.
— — S. Gallen, Museum, Altarflügel 30, 40, Abb. 27, 28.
Herlin, Friedrich, München, Bayrisches Nationalmuseum, Altarflügel aus Nördlingen, Gottesackerkapelle, 1459 33, 36.
— — — — — Thronende Mutter Gottes 34.
— — Nördlingen, Historisches Museum, Ecce homo, 1468 35, 38, 41.
— — — — — Familienaltar, 1488 36, 37, 38, 40, 41, Abb. 30.
— — — — — Altarflügel aus der Gottesackerkapelle, 1459 32, 33, 34, 36, 37, 38, 41.
— — — — — Hochaltar aus S. Georg, um 1478 30, 35, 37, 38, 39, 40, 41, Abb. 26.
— — Rotenburg, S. Jakob, Fergenaltar, 1467 33, 36, 38, 41.
— — — — Hochaltar, 1466 XIV, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, Abb. 24, 25.
Hohenauer, Jörg, Drechsler, Augsburg 12.
Holbein, Hans d. Ä. 31, 38.
— — Augsburg, Dom, Altarflügel aus Weingarten, 1493 34, 102.
— — Donaueschingen, Fürstliche Gemäldesammlung, Gefangennehmung 5.
— — München, Alte Pinakothek, Altarflügel, 1502, aus Kaisheim 102.
Holbein, Hans d. J., Dresden, Gemäldegalerie, Mutter Gottes, Kopie 6.
Holl, Elias, Augsburg, Maximiliansmuseum, Baurisse und Entwürfe zum Rathaus 12, 17.
— — — — Modell des alten Rathauses, 12, 13, 19, Abb. 13.
— — Augsburg, Rathaus 12 ff.
— — — Siegelhaus 111.
Huber, Wolf 108.
Isenmann, Caspar 29.
Israhel van Meckenem 7.
Jakob von Barze, Dijon, Museum, Altäre, 1390 bis 1392 21.
Jörg, Aberlin 50 ff., 54, 56.
— — Aidlingen, Kirche, um 1487 52.
— — Balingen, Stadtkirche, Bauteile 52.
— — Cannstatt, Stadtkirche, 1471 bis 1506 51.

Jörg, Aberlin, Dettingen, OA. Kirchheim, Kirche, Chor, 1444 51.
— — Ennetach, Marienkirche, seit 1491 52.
— — Gmünd, Heiligkreuzkirche, Bauteile, um 1492 50, 52.
— — Heilbronn, Kilianskirche, Chor, vollendet 1487 50, 52.
— — Lauffen a. N., Dominikanerinnenkloster, Umbau 1474, bis 1476 52.
— — Marbach, Alexanderkirche, 1450 bis nach 1481 51.
— — Markgröningen, Stadtkirche, Chor, um 1472 52.
— — Münchingen, Kirche, 1488 52.
— — Rottweil, Frauenkirche, Bauteile, 50, 52.
— — Stuttgart, Dominikanerkloster, jetzt Hospitalkirche, 1471 bis 1493 51.
— — — Leonhardskirche, 1470 bis 1474 51.
— — — Stiftskirche 51, 53.
— — — — Aposteltor 51, 56.
— — Weil der Stadt, Stadtkirche, 1492 50, 52.
— — Wildberg, Kirche, Chor, 1467 50.
Kändel, Jörg 62, 66, 102 ff.
— — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Himmelfahrt Mariä aus Sontheim 106.
— — Langenhaslach, Pfarrkirche, Mutter Gottes 106.
— — Oberliezheim, Pfarrkirche, Himmelfahrt Mariä 106.
— — Rottweil, Lorenzkapelle, Zwei Heiligengruppen aus Wangen 106, Abb. 66.
— — — — Zwei Gruppen von je drei Heiligen aus Wangen 106.
— — — — Kreuzfindung aus Wangen 106.
— — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Mutter Gottes aus Biberach 106.
— — Tinzen, S. Blasius, Hochaltar 1531 bis 1535 103, 104, 106, Abb. 67.
— — Vigens, S. Florin, Altar, 1516 103, 104, 106, Abb. 64.
— — Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Altar aus Seewis 103, 104, 106, Abb. 69.
— — Werkstatt, Ravensburg, Sammlung Schnell, Krönung Mariä 62, Abb. 73.
Kaltenofer, Peter, Augsburg, Frauentor, 1457, Rathaus, 1455, Weberhaus, Malereien XIV 10, 96.
Keltenofer, Christoph, aus Augsburg 96.
Knoder, Hans, Salzburg, Museum, Scheibe, Schweizerkrieg, nach Breu, für Schloß Lermoos 112.
Koch, Jerg, aus Basel 96, 97.
Koltenofen, Christoph s. Keltenofer.
Krafft, Adam 37.
— — Nürnberg, Kreuzwegstationen 31.
Krelling, Jakob, aus München 96.
Lainberger, Simon, Nördlingen, St. Georg, Hochaltar, Figuren 40.
Leinberger, Hans, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Beweinung Christi 108.
— — — — Kreuzgruppe 108, 109.
— — München, Bayrisches Nationalmuseum Gruppen 109.
Lochner, Stephan 26.
— — Darmstadt, Museum, Darstellung im Tempel, 1447 27.
Lombardo, Tullio 105.
Luini, Bernardino, Werkstatt, Ravensburg, Sammlung Schnell, Mutter Gottes 59.
Lutz, Jakob, Goldschmied, Ravensburg, Sammlung Schnell, silberner Tabernakelaufsatz 63.
Lutz, Jerg d. Ä. 96, 97, 99.
Maler, Hans 69.
Mansueti, Giovanni, Venedig, Akademie, Gemälde für die Scuola di S. Giovanni Ev. 118.
Mantegna, Andrea 4, 6.
Masaccio, Florenz, S. Maria del Carmine, Brancaccikapelle, Adam X.
Mattias von Aschaffenburg 32.
Mauch, Daniel 82 ff.
— — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Heilige Sippe 90, 91.
— — Bieselbach, Kapelle, Altar, 1501 78, 82 f. 86 ff. Abb. 51.
— — Reutti, Kirche, Altar, 1519 91, 92.

Mauch, Daniel, Ulm, Barfüßerkirche, Franziskusaltar, 1510 83, 86, 93.
— — Ulm, Münster, Hutzaltar, Schrein, 1521 78, 83, 84, 86, 90 ff. Abb. 56.
— — Werkstatt 89.
— — — Adelberg, Klosterkirche, Altar, Schreinfiguren, 1511 91.
— — — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Heilige Sippe 89, Abb. 53.
— — — Böttingen, Kirche, Tod Mariä 91.
— — — Ersingen, Pfarrkirche, Seitenaltäre 1517 91.
— — — Merklingen, Kirche, Altar, 1510 91.
— — — Mettenberg, Kirche, zwei weibliche Heilige 91.
— — — München, Bayrisches Nationalmuseum, Heilige Sippe 89, 90, Abb. 52.
— — — Rottweil, Lorenzkapelle, Heilige Sippe aus Reichenbach 89.
— — — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Altar aus Talheim 91.
— — — Tauberbischofsheim, Kirche, Altar, 1517 91.
Maurmüller, Ulrich 119.
— — Augsburg, Rathaus, Bemalung der Außenwände, 1516 11, 18.
Meister Anton, Blaubeuren, Kloster, Südportalfiguren 56.
— — Oberdischingen, Pfarrkirche, Lettnerbildwerke aus Blaubeuren 56.
— — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Standbilder aus Blaubeuren 56.
Meister Jörg Mauler, Augsburg 9.
Meister H. B., Göttingen, Kunsthistorisches Institut, Scheibenrisse, Monate, Nachzeichnungen, 1526, nach Jörg Breu 110, 111, 113, 114, 115, Abb. 77.
Meister Ƶ 98, 99.
— — Freiburg i. Ü. Museum, Altarflügel aus Altenryf 98, 100.
— — — — Altarflügel aus der Friedhofskapelle, 1523 98, 100, Abb. 62, 63.
Meister L. A., Bern, Historisches Museum, Scheibenriß, Januar, nach Jörg Breu 114.
Meister ⸿, Berlin, Kupferstichkabinett, Scheibenriß, November, Werkstatt des Jörg Breu, 115, 116.
Meister S. Z., Wien, Albertina, Scheibenrisse, Gewerbe, vier Nachzeichnungen nach Breu 113.
Meister der Biberacher Sippe, Berlin, Sammlung Oppenheim, Maria mit Engeln aus Biberach 106.
— — — — Rottweil, Lorenzkapelle, Heilige Sippe aus Biberach 106.
Meister von Flémalle 34.
— — — Paris, Louvre, Zeichnung 40.
Meister der Krönung Mariä, Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum, Krönung Mariä im Hohenemser Altarschrein 108, Abb. 74.
— — — — Ravensburg, Sammlung Schnell, Krönung Mariä, Bruchstück 62, 108, Abb. 73.
Meister vom Lichtenstein, Donaueschingen, Fürstliche Gemäldesammlung, Ölberg und Grablegung 30.
— — — Lichtenstein, Schloß, Tod und Krönung Mariä 30.
Meister von Meßkirch 99, 100, 101.
— — — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Benediktusbild 100.
— der Mindelheimer Sippe, Mindelheim, S. Anna, Hl. Sippe 106.
— — — — Neufra a. D., Pfarrkirche, Grabmal, Apollonia von Montfort, † 1517 106.
Meister von Ottobeuren, Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum, Enthauptung des hl. Mauritius, aus der Johanniterkirche in Feldkirch, ursprünglich in Ottobeuren 106, Abb. 71.
— — — — — — — Hl. Martin, aus der Johanniterkirche in Feldkirch, ursprünglich in Ottobeuren 107, Abb. 72.
— — — München, Bayrisches Nationalmuseum, Beweinung Christi, aus Kaisheim 107, Abb. 75.
— — — — — — — Gruppe von vier Heiligen 107.
— — — — — — — Hl. Theodor und hl. Alexander, aus Ottobeuren 107.
— — — Oberkammlach, Kapelle, Geburt Christi 107.

Meister von Ottobeuren, Ottobeuren, Kloster, Altarflügel mit Verkündigung und Geburt Christi 106, Abb. 70.
— — — — — — Bruchstück einer Himmelfahrt Mariä 106.
— — — — — — Fünf weibliche Heilige 107.
— — — Werkstatt, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Anbetung der Könige 107.
— — — — — — — Tod Mariä 107.
— — — — München, Bayrisches Nationalmuseum, Tod Märiä 107.
— — — — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, zwei Heiligenpaare 107, Abb. 65.
— — — Art, Basel, Historisches Museum, fünf Passionstafeln aus Chur 107, Abb. 68.
— — — — Heiligenberg, Schloß, Empfangsszene 107.
— — — — Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Himmelfahrt Mariä, aus Schrotzburg 107.
— — — — Kreuzenstein, Schloß, Martern der hl. Katharina 107.
— — — — Lichtenstein, Schloß, Josefs Traum und Potiphars Weib 107.
— — — — München, Bayrisches Nationalmuseum, Empfangsszene 107.
— — — — — — — Geburt Christi 107.
— — — — — — — Phyllis und Aristoteles 107.
— — — — München, Sammlung Örtel, Hl. Christophorus, aus Babenhausen 107.
— — — — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Salomos Götzendienst 107.
— — — — Paris, Musée des Arts décoratifs, Beweinung Christi 107, Abb. 76.
— — — — Wien, Sammlung Figdor, Urteil Salomos (?) 107.
Meister der heiligen Sippe, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Heilige Sippe 78.
Memling, Hans 37, 40, 41.
— — Madrid, Prado, Anbetung der Könige 40, 41.
— — Paris, Louvre, Floreinsaltar 40.
Mentz, Albrecht. Solothurn, Museum, Altartafel 30.
Mercklin, Jakob, von Ulm 96, 97.
Mercklin, Konrad 97.
Metsys, Quinten, Brüssel, Gemäldegalerie, Annenaltar, 1509, aus Löwen 78, 87.
Moderno, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Plakette, Grablegung 105.
Moser, Lukas 29.
Multscher, Hans 30, 32, 60, 103.
— — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Altar aus Wurzach, 1437 30, 35.
— — Sterzing, Kirche, Altar 87.
— — Art, Ravensburg, Sammlung Schnell, Hl. Barbara 60.
Muschgatt, Jörg, Bildschnitzer, Augsburg 12.
Pacher, Michael 32, 38, 103.
Peter von Koblenz 53 f., 56.
— — — Blaubeuren, Klosterkirche, 1491 bis 1499 54.
— — — Dettingen, Stiftskirche, Chor und Kapellen 54.
— — — Eltingen, Kirche, 1487 bis 1495 54.
— — — Güterstein, Andreaskapelle, 1486 53.
— — — Heutingsheim, Kirche, seit 1487 54.
— — — Hirsau, Kreuzgang, um 1491 53.
— — — Münsingen, Stadtkirche, Chor, 1485 bis 1497 53,
— — — Passau, Dom, Meisterzeichen 53.
— — — Schwieberdingen, Kirche, 1495 54.
— — — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Christophorusbrunnen aus Urach, 1495 54, 55.
— — — Urach, Amanduskirche, 1479 53.
— — — Weilheim, Stiftskirche, seit 1489 53.
Pisano, Niccolò 4.
Planck s. Prenck.
Plock, Christian, Ellwangen, Sammlung Wengert, Zeichnung des Wasseralfinger Altares von Martin Schaffner 85, Abb. 59, 60.
Port, Konrad, Augsburg, Rathaus, Verzierungen der Ratsstube, 1469 10.

Prenck oder Planck, Meister, Augsburg, Perlachturm, Malereien 10.
— — — — Rathaus, Bemalung der Außenseiten, 1456 10.
Ratboldt, Erhart, Augsburg, Rathaus, „man von yps", 1473 10.
Rebmann, Albrecht, Rottenburg a. N., S. Martin, Altar, 1474 49.
Rogier van der Weyden 3, 4, 7, 35, 37, 38, 39, 40, 41.
— — — — Bern, Historisches Museum, Gerechtigkeitsteppiche nach den Bildern in Brüssel, Rathaus 5.
— — — — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Altar aus Middelburg 36, 37, 39, 40.
— — — — Brüssel, Rathaus, Gerechtigkeitsbilder 5.
— — — — München, Alte Pinakothek, Altar aus Köln, S. Kolumba 7, 34, 35, 38.
— — — — New York, Metropolitan Museum, Verkündigung 35.
Ruß, Jakob, Chur, Dom, Hochaltar, 1492 61.
Schaffner Martin, 82 ff. 103.
— — Bildnisse 86.
— — Bildwerke 62.
— — Augsburg, Gemäldegalerie, Flügelbilder, Hl. Cyprian und Cornelius, aus Ulm, Wengenkloster 93.
— — — — Flügel des Passionsaltares aus Wettenhausen, 1515 84.
— — Hamburg, Kunsthalle, Grabtafel des Bürgermeisters Welling, aus Stuttgart, Dominikanerkirche 56.
— — München, Alte Pinakothek, Flügel des Hochaltares aus Wettenhausen, 1524 84, 86, 92, Abb. 58.
— — München, Münzkabinett, Medaillenmodelle, 1522 bis 1530 82, 86, Abb. 54.
— — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Anbetung der Könige aus Heiligkreuztal 95.
— — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Pfingstfest, aus Ulm, Deutschordenskirche 93.
— — Ulm, Barfüßerkirche, Franziskusaltar, 1510 83, 86, 93.
Schaffner, Martin, Ulm, Münster, Hutzaltar, 1521 83, 85, 86, 90, 93, 95.
— — Wasseralfingen, S. Stephan, Altar, um 1510 61, 85, 86, Abb. 59, 60.
— — Wettenhausen, Pfarrkirche, Altarschrein, 1524 84, 86, 92, Abb. 57.
— — — Ölberg, 1514 83, 86.
— — Schule, Merklingen, Pfarrkirche, Altar, Flügelgemälde 93.
— — — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Flügelgemälde des Altares aus Talheim 93.
— — Art, Ravensburg, Sammlung Schnell, Schmerzensmutter 62, 92.
— — — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Hl. Maria Magdalena 62, 92.
Schäuffelin, Hans Leonhard d. Ä. 98, 99, 100, 101.
— — Nördlingen, S. Georg, Ziegleraltar, 1521 98.
Schäuffelin, Hans d. J. 98, 99, 100, 101.
— — Freiburg i. Ü., Franziskanerkloster, Hl. Florian und Georg 98.
Schick, Jakob 100.
— — Maria-Rain, Kirche, Altar, 1519 103.
— — München, Bayrisches Nationalmuseum, Altar, 1515, aus Kempten 103.
Schlanz, Adam 100.
Schongauer, Ludwig 32.
Schongauer, Martin, Anbetung der Könige, B. 6 92.
— — Graphik 4.
— — Hl. Sebastian, B. 60 61.
Schüchlin, Hans 65, 67, 93.
— — Rottenburg a. N., S. Martin, Altar 1474 49.
Seld, Georg, Augsburg, Maximiliansmuseum, Plan von Augsburg, 1521 13.
Seyfer, Hans, Stuttgart. Hospitalkirche, Kreuzigungsgruppe, 1501, früher vor S. Leonhard 56.
Stark, Heinrich, Memmingen, S. Martin, Gestühl 69.
Stimmer, Christoph 100.
Stocker, Jörg 66, 67, 83, 85, 93, 94.
— — Sigmaringen, Schloß, Altar aus Ennetach, 1496 84.

Stoß, Veit 62.
— — Krakau, Frauenkirche, Marienaltar 32.

Straffo, Kaspar 95.

Straub, Hanns, aus Dillingen 96.

Strelin, Michel, aus Nössel .... (Nesselwang?) 96.

Strigel, Familie 64 ff.

Strigel, Bernhard 66 ff., 70 ff.
— — Blaubeuren, Hochaltar, Tafeln 67.
— — Budapest, Ernstmuseum, Widmungsbild Wladislaws II. XIV.
— — Disentis, S. Agatha, Altar, 1489 65, 66, 67.
— — Donaueschingen, Fürstliche Gemäldesammlung, Gemälde 68.
— — Donzdorf, Schloß, Tafeln des Sippenaltares aus Mindelheim XIV, 67, 72, 75, 76, Abb. 41—44.
— — Eberstein, Schloß, Flügelbilder aus Salmansweiler, 1507 67, Abb. 48, 49.
— — Haldenwang, Schloß, Gemälde 68.
— — Karlsruhe, Gemäldegalerie, Verspottung und Beweinung Christi, aus Salmansweiler 68.
— — Kreuzenstein, Schloß, Bildnis Cuspinians 67, 68.
— — Lichtenstein, Schloß, Gemälde 68.
— — Maihingen, Schloß, Gemälde 68.
— — Memmingen, Historisches Museum, Altar aus der Dreikönigskapelle 67, 81, Abb. 40.
— — München, Alte Pinakothek, Bildnis Konrad Rehlinger und Familie, 1517 68.
— — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Sippenaltar aus Mindelheim XIV, 67, 70 ff., Abb. 45—47.
— — Sigmaringen, Schloß, Gemälde 67, 68.
— — Straßburg, Gemäldesammlung, Bildnis Kaiser Maximilians, 1507, aus dem Johanniterhaus 68.
— — — — Tod Mariä mit Stiftern, 1518, aus Hietzing 68.
— — Wien, Sammlung Figdor, Bildnis Kaiser Maximilians, 1515 68.

Strigel, Bernhard, Wien, Kunsthistorische Sammlungen, Bildnis Kaiser Maximilians 68.
— — — — — Bildnis König Ludwigs II. von Ungarn 68.
— — — — — Gruppenbildnis der kaiserlichen Familie 68.
— — Zeil, Schloß, Evangelisten 68.

Strigel, Claus 66.
— — München, Frauenkirche, Reste eines Altares aus Memmingen, 1500 66.

Strigel, Hans d. Ä. 60, 64, 65.
— — Berghofen, Pfarrkirche, Altar, 1438 30, 64.
— — München, Bayrisches Nationalmuseum, Prozessionsaltar aus Zell 64.
— — Zell, BA. Sonthofen, Kirche, Altar, 1442 30, 64.

Strigel, Hans d. J., 65, 66.
— — Budapest, Museum der bildenden Künste, Altarflügel aus Mickhausen 65, Abb. 38, 39.
— — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Altarflügel des Montfort-Werdenberg-Altares, 1478 30, 64, 65, Abb. 36, 37.

Strigel, Ivo 65, 66, 103.
— — Basel, Historisches Museum, Altar aus S. Maria Calanca, 1512 65, 66.
— — Budapest, Museum der bildenden Künste, Altarflügel aus Mickhausen 65, Abb. 38, 39.
— — Disentis, S. Agatha, Altar, 1489 65, 66, 67.
— — Frankfurt a.M., Bartholomäuskirche, Altar, 1505 65.
— — Grono, Altar, 1510 65.
— — Igels, Kirche, Altar, 1506 65.
— — Reams, Altar, 1500 65.
— — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Altarflügel des Montfort-Werdenberg-Altares, 1478 30, 64, 65, Abb. 36, 37.
— — Tartscher Bühel, Veitskirche, Altar, 1514 66.
— — Art, Aachen, Suermondtmuseum, Altar aus Almens 66.

Strigel, Ivo, Art, Albions, Kirche, Altar XIV 66.
— — — Budapest, Museum der bildenden Künste, Altar aus Schleis XIV.
— — — Igels, Kirche, Altar 66.
— — — London, Victoria- and- Albert-Museum, Altar 66.
— — — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Altar aus Memmingen 66.

Strigel, Schule 108.

Strüb, Hans, Mannheim, Altertümersammlung, Altar aus Rot 103.

Sürlin, Jörg d. J., 94.
— — Bingen, Hohenzollern, Pfarrkirche, Altar, Petrus und Paulus 3, 4, Abb. 4.
— — Blaubeuren, Klosterkirche, Chorgestühl, 1493 57.
— — — — Dreisitz, 1496 57.
— — Werkstatt 89, 91.
— — — Bellamont, Pfarrkirche, Petrus und Paulus aus Ochsenhausen 3, 4, Abb. 5.
— — — Ennetach, Kirche, Schreinfiguren 85, 86.

Syrer, Hans, Rübgarten, Pfarrkirche, Altar 103.
— — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Altar aus Ohmenhausen 103.

Syrlin, Jörg d. Ä. 51, 56, 82, 88, 94.

Thoma, Hans, Glaser, Augsburg, Rathaus, Verglasungen 12.

vtz von Wörd 96.

Vogtherr, Heinrich d. Ä. 120.
— — Holzschnitte zur Bibel, gedruckt in Straßburg, bei Wolff Köpphel, 1530 bis 1532 120.
— — — zum Neuen Testament, gedruckt in Straßburg, bei Johann Grieninger, 1527 120.

Vogtherr, Heinrich d. J. 120.
— — Holzschnitte zum Tierbüchlein 119.
— — Augsburg, Fuggerischer Baugarten, Gemälde 119, 120.
— — — Rathaus, Gemälde, der Perlachplatz im Winter, nach Ulrich Apt 13, 119, 120, Abb. 93.

Vogtherr, Heinrich d. J., Augsburg, Stadtbibliothek, Geschlechterbuch (mit Hans Burgkmair d. J.), 1545 119. 120.
— — Stuttgart, Kupferstichkabinett, Probedrucke zum Augsburger Geschlechterbuch 119, 120.

Walther Friedrich, von Dinkelsbühl 32.

Weiß, Marx 97.

Weyden s. Rogier.

Weys Konrat, von Rotweyll 96, 97.

Wilars von Honecort, Skizzenbuch 7.

Witz, Konrad 28, 29, 30, 103.
— — Basel, Kunstsammlung, Begegnung an der goldenen Pforte 27, 28.
— — — — Heilsspiegelaltar 27.
— — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Kreuzgruppe 27.
— — Genf, Museum, Altar, 1444, aus dem Dom 27, 28, 32.
— — Neapel, Museum, Hl. Familie 27.
— — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Verkündigung 27.
— — Straßburg, Gemäldesammlung, die Hl. Katharina und Magdalena 28.

Wolfartshauser, Ulrich 60.

Wolgemut, Michael, Schwabach, Pfarrkirche, Altar 102.

Zeitblom, Bartholomäus 65, 67, 95, 103.
— — Adelberg, Klosterkirche, Altar, 1511 46, 91.
— — Blaubeuren, Klosterkirche, Hochaltar, 1493 bis 1494 43, 46, 57, 67.
— — Karlsruhe, Gemäldegalerie, Hl. Margaretha, aus Ulm, Wengenkirche 42, 43, 44, 45, 46.
— — — — Segenspendung, aus Ulm, Wengenkirche 42, 43, 44, 45, 46.
— — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Beweinung Christi, aus Ulm, Wengenkirche 42, 43, 44.
— — Sigmaringen, Schloß, Marienleben 67.
— — Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, Geburt Christi, aus Ulm, Wengenkirche 42, 43, 44, 45, 46.
— — — — — Hl. Margaretha, aus Ulm, Wengenkirche 42, 43, 44, 45, 46.

Zeitblom, Bartholomäus, Ulm, Münster, Altar aus der Wengenkirche 42 ff.

Ziegler, Jerg 96 ff.

Ziegler, Michael, Mindelheim, S. Stephan und Städtische Sammlung, Kopieen nach dem Altar des Bernhard Strigel in Mindelheim, 1811 72.

Ziegler, Wilhelm, von Krögling (Creglingen) 96, 97, 99, 100.

Zimmermann, Wilhelm Peter, Augsburg, Stadtbibliothek, Ergänzungen zum Geschlechterbuch, 1618 13, 18, 21, 119, 120.

— — — — Graphische Sammlung, Zeichnung, Rathaus um 1515 13.

Zolner, Conrad, Stuttgart, Hospitalkirche, Chorgestühl, 1493 57.

Zwerchfeld, Lienhart, Steinmetz 10, 19.

Zwitzel, Jakob, Werkmeister, Augsburg, Rathaus, 1516 10.

# QUELLENNACHWEIS DER ABBILDUNGEN

In dankenswerter Weise wurden die Druckstöcke der Abbildungen 32, 33, 34, 35, 38, 39 von der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart, der Abbildungen 25, 26, 29, 30, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 75, 76 von dem Verlage Klinkhardt und Biermann in Leipzig, der Abbildungen 17, 18, 19, 22, 23, 61, 62, 63 vom Verlage des Kunstwanderers in Berlin, der Abbildungen 51, 52, 53, 54, 56, 58 vom Verlage E. A. Seemann in Leipzig zur Verfügung gestellt. Für Überlassung der Vorlagen der Abbildung 7 ist der Verfasser Herrn Pfarrer Pfeffer in Lautlingen, der Abbildung 12 Herrn Professor Dr. Walter in Mannheim, 13 dem Stadtbauamt in Augsburg, der Abbildungen 15, 64, 73 Herrn Professor Schnell in Ravensburg, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 Herrn Dr. Wartmann, Konservator des Kunsthauses in Zürich, 24 Herrn Konservator Dr. Gröber am Bayr. Denkmalpflegeamt in München, 27, 28 Frau Dr. Wild-Bolze in Zürich, 41, 42, 43, 44 Seiner Erlaucht dem Grafen v. Rechberg und Rothenlöwen in Donzdorf, 51 Herrn Hauptkonservator Dr. Mader am Bayr. Denkmalpflegeamt in München, 54 Herrn Professor Dr. Habich, Direktor des Münzkabinetts in München, 55 Herrn Dr. Gottschewski in Hamburg, 59, 60 Herrn Studienrat Wengert in Ellwangen, 71, 72, 74 Herrn Landesarchivar Kleiner in Bregenz, 67, 69, 78, 81, 85, 88, 89, 92, 94 Herrn Professor Dr. Lehmann, Direktor des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, 68 Herrn Dr. Burckhardt, Direktor des Historischen Museums in Basel, 77 der Kunstsammlung der Universität in Göttingen, 80, 86 der Direktion des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, 82, 84 Herrn Professor Dr. Ganz in Basel zu Danke verpflichtet.

Die ermittelbaren Urheber der Vorlagen sind: Von Abbildung 2, 8, 10, 11, 16, 35 Museumsverwalter Laukenmann in Stuttgart; 14, 53 Museumsphotograph Schwarz in Berlin; 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 E. Linck in Zürich; 25, 26, 29, 30 Dr. Stoedtner in Berlin; 32, 33, 34 Brandseph in Stuttgart; 36, 37, 40, 57, 90, 93 Hoefle Nachf. in Augsburg; 38, 39, 45, 46, 47, 58 Hanfstaengl in München; 48, 49 Kratt in Karlsruhe; 52, 75 Riehn & Reusch in München; 66 Hebsacker in Rottweil; 79, 83, 87, 91 Selzam in München.

# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN


| Tafel | Abb. | |
|---|---|---|
| 1 | 1 | Gmünd, Museum. Schutzmantelmaria. Von der Heiligkreuzkirche in Gmünd. |
| 2 | 2 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Schutzmantelmaria. Aus Unterkochen. |
| 3 | 3 | Augsburg, Dom, Südportal. Schutzmantelmaria. |
| 4 | 4 | Bingen, Pfarrkirche. Jörg Sürlin d. J. Paulus. |
| 4 | 5 | Bellamont, Pfarrkirche. Werkstatt des jüngeren Sürlin. Paulus. Vom Ochsenhäuser Altar. |
| 5 | 6 | Dessau, Anhaltische Behördenbibliothek. Hl. Christophorus. |
| 5 | 7 | Rottenburg-Ehingen, S. Moriz. Hl. Christophorus. |
| 6 | 8 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Kreuzgruppe. Utrechter Werkstatt. |
| 7 | 9 | Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Kreuzgruppe. Utrechter Werkstatt. |
| 8 | 10 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Kreuzgruppe. Aus Bargau. |
| 9 | 11 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Juno. Aus Stocksberg. |
| 9 | 12 | Mannheim, Antiquarium. Juno, auf einem Viergötterstein. Aus Stocksberg. |
| 10 | 13 | Augsburg, Maximiliansmuseum. Modell des alten Augsburger Rathauses. |
| 11 | 14 | Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Dornenkrönung Christi. |
| 12 | 15 | Ravensburg, Sammlung Schnell. Kreuzabnahme Christi. Abguß. |
| 12 | 16 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Tod Mariä. Bruchstück. Vom Felixenhof bei Weingarten. |
| 13 | 17 | Basel, Privatbesitz. Anbetung der Könige. |
| 14 | 18 | Genf, Historisches Museum. Kreuzgruppe. Aus Mariastein. |
| 15 | 19 | Zürich, Kunsthaus. Anbetung der Könige. Bruchstück. |
| 16 | 20 | Frauenfeld, Museum. Feldbacher Altar, geschlossen. |
| 17 | 21 | Frauenfeld, Museum. Feldbacher Altar, geöffnet. |
| 18 | 22 | Frauenfeld, Museum. Auferstehung. Vom Feldbacher Altare. |
| 19 | 23 | Schaffhausen, Historisches Museum. Kreuztragung Christi und Kreuzgruppe. 1449. Aus Rheinau. |
| 20 | 24 | Rotenburg o. T., S. Jakob. Friedrich Herlin. Enthauptung des hl. Jakobus. 1466. |
| 21 | 25 | Rotenburg o. T., S. Jakob. Friedrich Herlin. Geburt Christi. 1466. |
| 21 | 26 | Nördlingen, Historisches Museum. Friedrich Herlin. Geburt Christi. Um 1478. |
| 22 | 27 | S. Gallen, Museum. Friedrich Herlin. Geburt Christi. |
| 22 | 28 | S. Gallen, Museum. Friedrich Herlin. Anbetung der Könige. |
| 23 | 29 | Bopfingen, S. Blasius. Friedrich Herlin. Geburt Christi. 1472. |
| 23 | 30 | Nördlingen, Historisches Museum. Friedrich Herlin. Geburt Christi. 1488. |
| 24 | 31 | Sindelfingen, Stiftskirche. Pfalzgräfin Mechtild und Eberhard im Bart vor dem Schmerzensmanne knieend. 1477. |
| 25 | 32 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Schüler des Dirk Bouts. Verkündigung. Vom Ehninger Altar. |
| 26 | 33 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Schüler des Dirk Bouts. Auferstehung Christi. Vom Ehninger Altar. |

| Tafel | Abb. | |
|---|---|---|
| 27 | 34 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Schüler des Dirk Bouts. Christus erscheint seiner Mutter und dem hl. Thomas. Vom Ehninger Altar. |
| 28 | 35 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Graf Ulrich der Vielgeliebte. Standbild vom Stuttgarter Herrenhause. |
| 29 | 36 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Hans und Ivo Strigel. Verkündigung. 1478. Vom Montfort-Werdenberg-Altar. |
| 30 | 37 | Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen. Hans und Ivo Strigel. Die Heiligen Johannes d. T., Katharina, Johannes d. Ev. 1478. Vom Montfort-Werdenberg-Altar. |
| 31 | 38 | Budapest, Museum der bildenden Künste. Hans und Ivo Strigel. Die Heiligen Florian, Johannes d. T., Sebastian. Vom Mickhauser Altar. |
| 32 | 39 | Budapest, Museum der bildenden Künste. Hans und Ivo Strigel. Die Heiligen Gregor d. Gr., Johannes d. Ev., Augustinus. Vom Mickhauser Altar. |
| 33 | 40 | Memmingen, Historisches Museum. Bernhard Strigel. Geburt Christi. Vom Altar der Dreikönigskapelle bei S. Martin in Memmingen. |
| 34 | 41 | Donzdorf, Schloß. Bernhard Strigel. Ulrich von Frundsberg. Vom Mindelheimer Altar. |
| 35 | 42 | Donzdorf, Schloß. Bernhard Strigel. Barbara von Rechberg. Vom Mindelheimer Altar. |
| 36 | 43 | Donzdorf, Schloß. Bernhard Strigel. Kinder des Ulrich von Frundsberg. Vom |
| 37 | 44 | Mindelheimer Altar. |
| 38 | 45 | Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, und Donzdorf, Schloß. Bernhard |
| 39 | 46 | Strigel. Mindelheimer Altar, geöffnet. |
| 40 | 47 | Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Bernhard Strigel. Mindelheimer Altar, geschlossen. |
| 41 | 48 | Eberstein, Schloß. Bernhard Strigel. Geburt Christi. 1507 bis 1508. Aus Salmansweiler. |
| 42 | 49 | Eberstein, Schloß. Bernhard Strigel. Anbetung der Könige. 1507 bis 1508. Aus Salmansweiler. |
| 43 | 50 | Neuenstein, Schloß. Hans Goldschmid. Verkündigung. 1535. |
| 44 | 51 | Bieselbach, Kirche. Daniel Mauch. Hochaltar. 1501. |
| 45 | 52 | München, Bayrisches Nationalmuseum. Werkstatt des Daniel Mauch. Heilige Sippe. |
| 45 | 53 | Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Werkstatt des Daniel Mauch. Heilige Sippe. |
| 45 | 54 | München, Münzkabinett. Martin Schaffner. Selbstbildnis. 1522. Medaillenmodell. |
| 46 | 55 | Hamburg, Sammlung Gottschewski. Daniel Mauch. Geburt Christi. Aus Buxheim. |
| 47 | 56 | Ulm, Münster. Daniel Mauch. Hutzaltar. 1521. |
| 48 | 57 | Wettenhausen, Kirche. Martin Schaffner. Schrein des Hochaltares. 1524. |
| 49 | 58 | München, Alte Pinakothek. Martin Schaffner. Innenseiten der Innenflügel des Wettenhauser Hochaltares. 1524. |
| 50 | 59 | Ellwangen, Sammlung Wengert. Christian Plock. Schaffners Wasseralfinger Altar, geschlossen. Gezeichnet vor 1830. |
| 51 | 60 | Ellwangen, Sammlung Wengert. Christian Plock. Schaffners Wasseralfinger Altar, geöffnet. Gezeichnet vor 1830. |
| 52 | 61 | Freiburg im Üchtland, Museum. Hans Boden. Hl. Theodul. 1522. |

| Tafel | Abb. | |
|---|---|---|
| 53 | 62<br>63 | Freiburg im Üchtland, Museum. Hans Boden und Monogrammist Ż. Geburt Christi und Anbetung der Könige. 1523. |
| 54 | 64 | Vigens, S. Florin. Jörg Kändel. Altarschrein. 1516. |
| 54 | 65 | Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Die Heiligen Gereon und Katharina von Siena. |
| 54 | 66 | Rottweil, Lorenzkapelle. Zwei Heilige. Aus Wangen (Amt Konstanz). |
| 55 | 67 | Tinzen, S. Blasius. Jörg Kändel. Altarschrein. 1531 bis 1535. |
| 55 | 68 | Basel, Historisches Museum. Gefangennehmung Christi. Aus Chur. |
| 56 | 69 | Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Jörg Kändel. Altar. Aus Seewis. |
| 57 | 70 | Ottobeuren, Kloster. Meister von Ottobeuren. Altarflügel mit Verkündigung und Geburt Christi. |
| 58 | 71 | Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum. Meister von Ottobeuren. Enthauptung des hl. Mauritius. Aus der Johanniterkirche in Feldkirch. |
| 59 | 72 | Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum. Meister von Ottobeuren. Hl. Martin. Aus der Johanniterkirche in Feldkirch. |
| 60 | 73 | Ravensburg, Sammlung Schnell. Krönung Mariä. |
| 61 | 74 | Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum. Krönung Mariä. Im Altarschreine aus Hohenems. |
| 62 | 75 | München, Bayrisches Nationalmuseum. Meister von Ottobeuren. Beweinung Christi. Aus Kaisheim. |
| 62 | 76 | Paris, Musée des arts décoratifs. Beweinung Christi. |
| 63 | 77 | Göttingen, Kunstsammlung der Universität. Kopie nach Breu. Meister HB. Scheibenriß Januar. |
| 64 | 78 | Bern, Historisches Museum. Kopie nach Breu. Scheibenriß Februar. |
| 65 | 79 | Leutstetten, Schloß. Werkstatt des Ulrich Apt. Januar, Februar, März. 1531. |
| 66 | 80 | Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Kopie nach Breu. Scheibenriß März. |
| 67 | 81 | Bern, Historisches Museum. Kopie nach Breu. Scheibenriß April. |
| 68 | 82 | Kopenhagen, Kupferstichkabinett. Jörg Breu d. Ä. (?) Scheibenriß Mai. |
| 69 | 83 | Leutstetten, Schloß. Werkstatt des Ulrich Apt. April, Mai, Juni. 1531. |
| 70 | 84 | Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Kopie nach Breu. Scheibenriß Juni. |
| 71 | 85 | Bern, Historisches Museum. Kopie nach Breu. Scheibenriß Juli. |
| 72 | 86 | Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Kopie nach Breu. Scheibenriß August. |
| 73 | 87 | Leutstetten, Schloß. Werkstatt des Ulrich Apt. Juli, August, September. 1531. |
| 74 | 88 | Bern, Historisches Museum. Kopie nach Breu. Scheibenriß September. |
| 75 | 89 | Bern, Historisches Museum. Kopie nach Breu. Scheibenriß Oktober. |
| 76 | 90 | Augsburg, Maximiliansmuseum. Jörg Breu. Oktoberscheibe. |
| 77 | 91 | Leutstetten, Schloß. Werkstatt des Ulrich Apt. Oktober, November, Dezember. 1531. |
| 78 | 92 | Bern, Historisches Museum. Kopie nach Breu. Scheibenriß November. |
| 79 | 93 | Augsburg, Rathaus. Heinrich Vogtherr d. J. (?) Oktober, November, Dezember. Um 1541. |
| 80 | 94 | Bern, Historisches Museum. Kopie nach Breu. Scheibenriß Dezember. |

# VERZEICHNIS DER VORAUSBESTELLER DES BUCHES

Aachen:
M. Jacobis Nflg., Buch- u. Kunsthandlg.

Aalen:
Artur Wirth, Sortimentsbuchhandlung

Aschaffenburg:
C. Krebssche Buchhandlung

Augsburg:
Eugen Bunk, Altertümerhändler
Georg Eberhardt, Faktor
Redakteur Karl Färber
Jos. Mar. Friesenegger, Monsign., Domkapitular
Walter Groos
Albert Hämmerle, cand. phil.
Stadtsekretär Hans Huber
Redakteur Hans Lautenbacher
Paul Link
Eduard Nagler, Fabrikbesitzer
P. Paßloch
Prokurist Josef Rebstock
Dr. Franz Reisert, Rechtsanwalt
Rob. Reuß, Buchhandlung
Math. Riegersche Buchhandlung
Verlagsdirektor Dr. Hyazinth Rink
Redakteur Dr. Hans Rost
Schlossersche Buch- und Kunsthandlung
B. Schmidsche Buchhandlung
Josef Seitz, Buchhändler und Stadtrat
Buchhandlung M. Seitz
Redakteur Fritz Spengler
Stadtkämmerei
August Stärker, Fabrikbesitzer
Dr. Hans Steib
Verlagsleiter Erich Stiegele
Dr. med. K. Sulzer, Chirurg
Betriebsleiter Erich Vollmar
Redakteur Andreas Wagner

Augsburg:
Dr. ing. Josef Weidenbacher
Georg Wiedemann, Großkaufmann

Babenhausen bei Ulm:
Graf Leopold Fugger-Babenhausen

Baden-Baden:
Buchhandlung Ryssel, Inh. A. Brodesser

Schloß Baldern:
Pfarrer E. Filser

Barmen:
Hugo Kleins Buchhdlg. (Hans Rößler)

Basel:
Georg & Co., Buch- und Kunsthandlung
Kobers Buch- und Kunsthandlung, A. G.
Professor Dr. Stückelburg

Berlin:
Amsler & Ruthardt, Kunsthandlung
A. Asher & Co., Sortiment u. Antiquariat
Bibliothek des Reichskunstwartes
Julius Blank
Martin Breslauer, Verlagsbuchhändler
Deutscher Kunstverlag, G. m. b. H.
Dr. L. Duttenhofer
Goethe-Buchhandlung u. Antiquariat
Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein
Graphisches Kabinett, Buchhg., G. m. b. H.
Gropiussche Buch- und Kunsthandlung
Paul Hartmann, Buchhandlung
Otto Heinrici, Buchhandlung
Herdersche Buch- und Kunsthandlung
Bruno Heßling, Buchhdlg. für Architektur
Axel Junkers Buchhandlung
Edmund Meyer, Buchhandlung
Hans Moeller
Neuer Verein für deutsche Literatur
Max Perl, Buch- und Kunsthandlung

Berlin:
Plahnsche Buch- und Kunsthandlung
Schmidt-Rimbach, Lehrer
Schneider & Amelang, G. m. b. H., Buchhg.
Richard Seitz & Co., Buchhandlung
Max Spielmeyer, Buchhdlg. f. Architektur
Verlag Der Sturm
Paul Wagner, Buchhdlg. für Architektur
Ernst Wasmuth, A. G., Sortiment
Willy Weise, G. m. b. H., Buchhandlung
Kurt Wilkens, Buchhandlung

Bern:
R. Dech, Buchhändler
Kunstmuseum Bern

Biberach a. Riß:
Bopp & Haller, Buch- u. Kunsthandlung
Rechtsanwalt J. Wagner

Blaubeuren:
J. Mangoldsche Buchhandlung

Bonn:
Prof. Dr. Paul Clemen
Friedrich Cohen, Buchhandlung
Kunsthistorisches Institut der Universität
Ludwig Röhrscheid, Buchhdlg. u. Antiqu.

Bremen:
Otto Melchers, Buchhandlung
Röpke & Co., Buch- und Kunsthandlung

Breslau:
J. Artmanski, Buchhändler
Maximil. Avenarius, Buch- u. Kunststube
Friedrich Block
J. Max & Comp., Buchhandlung
E. Morgenstern's Buch- und Kunsthdlg.

Budapest:
Buchhandlungs-Aktiengesellschaft

Camberg:
Dr. Lieber, prakt. Arzt

Cassel:
Dreist u. Munkel, Buchhandlung
Ernst Hühn, Hofbuch- u. Kunsthandlg.

Cassel:
Theodor Kay, Buchhandlung

Charlottenburg:
Amelangsche Buch- und Kunsthandlung
Prof. Gorsemann

Chemnitz:
Direktor Oskar Schlesinger

Coblenz:
W. Groos, Hofbuchhandlung
Eugen Härle, Gut Karthäuserhof
Jos. Köselsche Buchhandlung
Dr. med. Michel

Crefeld:
J. B. Kleinsche Buchhandlung

Danzig:
Dr. Hans F. Secker, Direktor der Kunstsammlungen

Darmstadt:
A. Bergsträßer, Hofbuchhandlung
Erwin Dollega
Hessische Landesbibliothek
Ludwig Saeng, Buchhändler
Johs. Waitz, Hof-, Buch- und Kunsthdlg.

Dillingen a. D.:
Keller & Co., Buchhandlung
Bischöfliches Klerikalseminar
Dr. Alfred Schröder, o. Hochschulprofessor

Dinkelsbühl:
Paul Schön, Buch- und Kunsthandlung

Donaueschingen:
Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek

Donauwörth:
Friedrich Lutz, Kunsthändler
Studienrat Dr. Moritz Reil

Dresden:
Heinrich Bender, Buchhandlung
H. Burdach, Sächs. Hofbuchhandlung
A. Dressel, Akadem. Buchhandlung
Wolfgang Jess, Verlag

Dresden:
Dr. Hensler
Residenzkaufhaus, G. m. b. H.
Schurmann & Arndt, Buchhandlung
v. Zahn & Jaensch, Buchhandlung

Düsseldorf:
Jul. Baedeker, Sort., Kunsthdlg. u. Antiqu.
Jul. Bierbaum, Buch- u. Kunsthandlung
Graphisches Kabinett von Bergh & Co.
Prof. Dr. Karl Koetschau, Direktor der städt. Museen
Ernst Ohle, Buchhandlung
C. Schaffnit Nflg., Buch- und Kunsthdlg.
Schrobsdorffsche Buchhandlung
Jakob Schug
L. Tietz, A.-G., Abtlg. Buchkunsthandlg.

Ebingen:
Ulrich Nefflen, Buchhandlung

Eichstätt:
Ph. Brönnersche (P. Seitz) Buchhandlung

Elberfeld:
Hofbauersche Buchhandlung

Erfurt:
Kaufhaus Römischer Kaiser, Bücherabtlg.

Erlangen:
Theodor Krische, Universitätsbuchhdlg.

Erstetten b. Blaubeuren:
Hermann Schwarz

Essen:
Bücherstube Severin

Eßlingen a. N.:
Christian Börner, Buchhandlung
Stadtpfarrer Dr. Paul Stiegele
A. Weismanns Sortiment

Frankfurt a. M.:
Johannes Alt, Buchhandlung
Joseph Baer & Co., Sortiment
J. St. Goar, Buchhandlung
Julius F. Goldschmidt
Friedrich Kurz

Frankfurt a. M.:
Alfred Neumannsche Buchhandlung
F. Penner u. K. Anthes, Buchhandlung
Reitz & Koehler, Buchhandlung
Richard Scheffel, Buchhandlg. u. Antiqu.
„Schillerhof"-Buchhandlung
Jos. Straußsche Buchhdlg. u. Antiquariat
Zinglers Kabinett für Kunst- u. Bücherfreunde

Freiburg i. Br.:
Richard Hellmann, Buchdlg. u. Antiqu.
Münsterbaumeister Prof. Dr. Kempf
Hermann Klein, cand. hist. art.
Dr. Friedrich Kruse
Walter Momber, Universitätsbuchhdlg.
G. Ragoczys Universitätsbuchhandlung
Prof. Dr. Sauer
Fr. Wagnersche Universitätsbuchhandlg.
Jos. Waibel, Universitätsbuchhandlung

Friedrichshafen:
A. Linckes (R. Geßler's Wwe.), Buchhdlg.

Füssen i. Allgäu:
Johann Grubers Buchhandlung

Gablonz a. N.:
Konservator Karl R. Fischer, Bürgermstr.

Gaildorf:
Theodor Hoffmann

Göppingen:
Erwin Herwig, Buchhandlung

Görlitz:
E. Remersche Buchhandlung

Göttingen:
Friedrich Kronbauer, Buchhandlung

Gruol, Hohenzollern:
Pfarrer Albert Waldenspul

Gumbinnen:
Rud. Hinz, Buch-, Kunst- u. Musikhdlg.

Hagen:
Dr. Theodor Rensing

Halle a. Saale:
Kurt Arndt, Buch- und Kunsthandlung
Dr. Hans A. Huth
Lippertsche Buchhandlung

Hamburg:
C. Boysen, Buchhandlung
Boysen & Maasch, Buchhandlung
Commeter, der Buchladen
Henschel u. Müller, Buchhandlung
Otto Meißners Sortiment

Hanau:
Hugo Birkner

Hannover:
Albert Lockemann, Buchhandlung

Hechingen (Hohenzollern):
Dr. iur. Heinr. Kassemeyer, Rechtsanwalt
G. B. Strobel, Buchhandlung

Heidelberg:
Bangel & Schmitt, Universitätsbuchhdlg.
Gustav Braun, Buchhandlung
Joh. Heinr. Eckardt, E. Mohrs Sortiment
Karl Groos Nflg., Universitätsbuchhdlg.
Weißsche Universitätsbuchhandlung

Heidenheim a. Brenz:
Hans Meuer, Buchhandlung

Heilbronn:
E. Gutschale, Buchhandlung
Schellscher Verlag, Viktor Kraemer
Fr. Stritter, Buchhandlung
Friedrich Zimmermann, Buchhandlung
Zimmermann & Seidler, Buchhandlung

Schloß Heiligenberg:
Fritz Wowes

Hemigkofen a. Bodensee:
Otto Regenbogen, Lehrer

Höchst a. Main:
Franz Klein, Regierungsbaumeister

Hoheneck b. Ludwigsburg:
Carl von Ostertag-Siegle

Innsbruck:
Kunsthistorisches Institut der Universität
Museum Ferdinandeum

Jena:
Frommannsche Buchhandlung
Erich Heimann, Antiquariat u. Buchhdlg.
Hermann Treichel, Buchhandlung

Karlsruhe:
Badische Kunsthalle
Buchhandlung der Bad. Landeszeitung
A. Bielefeldsche Hofbuchhandlung
Braunsche Hofbuchhandlung
Herdersche Buch- und Kunsthandlung
Dr. Hans Huber
E. Kundt, Buchhandlung
J. Lincks Buchhandlung
Müller & Gräff, Sortiment u. Kunsthdlg.

Kempten:
J. Georg Jordan, Buchhandlung
Jos. Köselsche Buchhandlung

Kiel:
Lipsius & Tischer, Buch- u. Kunsthdlg.
Thaulow-Museum

Klosterneuburg b. Wien:
Buchhandlung Oskar Höfels

Köln:
J. & W. Boisserée, Buch- und Kunsthdlg.
Bücherstube a. Wallraf-Richartz-Museum
Wissenschaftl. Antiquariat Creutzer
Wilhelm Goyert, Kunsthandlung
Studentenseelsorger Robert Grosche
Herdersche Buchhandlung
Kunstsalon Hermann Abels
M. Lengfeldsche Buchhandlung (A. Ganz)
Fritz Marcan, Verlagsbuchhändler
Marzellusbuchhdl. J. P. Bachem, G.m.b.H.
Generalsekretär Dr. F. X. Münch
Oskar Müller, Universitätsbuchhandlung
Friedr. Pustet, Sortiment
Dr. Ringler
Leonhard Tietz, Aktienges., Bücherabtlg.

Königsberg i. Pr.:
Bons Buchhandlung und Antiquariat
Bernhardt Teichert, Buch- u. Kunsthdlg.
Konstanz i. B.:
Oskar Wöhrle, Antiquariat
Kopenhagen:
H. Hagerup, Boghandel
Krumpendorf (Kärnten):
Theodor Streicher
Leipzig:
Akademisch. Sortiment Dr. Walter Nachod
Walter Bertram
Carl Beyer, Kunsthändler
Felix Dietrich, Buchverkaufsausstellung
M. Hauptvogel Nachf.
Robert Jahn, Buchhändler
Paul Koehler, Buchhandlung u. Antiqu.
Kunsthistor. Institut der Universtiät
Rudolf Lamm, Buchhdlg. u. Antiquariat
List & Francke, Buchhdlg. u. Antiquariat
Alfred Lorentz, Sortiment
Heinrich Matthes, Sortiment
Margueriten-Verlag, Johann Gräf
Heinr. I. Naumann, W. Friedrichs, Buchh.
Gust. Schlemminger, Buchhdlg. u. Antiqu.
Simmel & Co., Buchhandlung
H. Thieme, Buchhändler
A. Twietmeyer, Buch- und Kunsthandlg.
C. Weller, Buchhändler
Lindenberg i. Allgäu:
I. Adolf Schwarz, Buchhandlung
Lindau i. B.:
Joh. Thom. Stettner, Buch- u. Kunsthdlg.
Ludwigshafen a. Rh.:
August Pfister, Buchhandlung
Mainz:
J. Monjour, Buchhandlung u. Antiquariat
L. Wilckens, Buchhandlung u. Antiquariat
Mannheim:
Das Kunsthaus, G. m. b. H.
Dr. H. v. Luschka, Rechtsanwalt
Marburg:
N. G. Elwert'sche Universitätsbuchhdlg.
Memmingen:
Ilse Bezzel
Jos. Feiner & Co., G. m. b. H.
Josef Madlener, Kunstmaler
Bad Mergentheim:
Obergerichtssekretär Georg Müller
K. Ohlinger's Nflg. H. Kling, Buchhdlg.
Mindelheim:
Ad. Hundeggersche Buchhandlung
Mülheim a. Ruhr:
Frau Dr. Härle
München:
A. Ackermanns Nflg., Buchhandlung
Theodor Ackermann, Buchhandlung
Dr. phil. Heinr. Beck
A. Bergmann, stud. phil.
Xaver Bink, Buch- und Kunstantiquariat
Bücherstube am Siegestor (Horst Stobbe)
A. Buchholz, Buchhandlg. u. Antiquariat
Professor Karl Caspar
N. Debold & Co., Buchhandlung
Delphinverlag (Dr. Richard Landauer)
Karl Diepolder, Buchhandlung
Direktor Dr. Peter Dörfler
Walther Eggert Windegg, Schriftsteller
W. Foth Nflg. (Max Engl), Sortiment
Johannes Nik. Frank, Buchhdlg. u. Antiqu.
G. Franzsche Buchhandlung
Ludwig Fritsch, Buchhandlung
Professor Dr. M. Geiger
Hans Goltz, Buch- und Kunsthandlung
Prälat Dr. Mich. Hartig
Herdersche Buchhandlung
Frau Kommerzienrat Franz Hesselberger
Emil Hirsch Antiquariat
Ludwig Höfling, Buchhandlung
Hochschulbuchhandlung Max Hueber
H. Hugendubel, Buchhandlung, Antiqu.

München:
Heinrich Jaffe, Buchhandlung
Chr. Kaiser, Buchhandlung
M. Kellerers Hof- und Kunsthandlung
Fritz Koch, Buchhandlung
Kunsthalle München G. m. b. H.
F. Lehmkuhl, Buchhandlg. u. Antiquariat
J. J. Lentnersche Buchhandlung
J. Lindauersche Universitätsbuchhandlg.
Moderne Galerie Heinr. Thannhauser
Joh. Palms Hofbuchhdlg. (Robert Pergler)
Gabriele Placht, Buchhandlung
Fritz Rechfelden, Buchhdlg. u. Antiqu.
S. Rieser, Buchhändler
M. Riegersche Universitätsbuchhandlung
Dr. Alfred Stange
Otto Schmidt-Bertsch G. m. b. H., Buch- und Kunsthandlung
G. C. Steinicke, Buch-, Kunst- u. Musikhdl.
Hans W. Taeuber (G. m. b. H.), Buchhdlg.
Dr. Ernst Weil
L. Werner, Architekturbuchhandlung
Fritz Zollitsch, Kunsthistoriker

Münster i. W.:
Kunstsalon Koch
Theissingsche Buchhandlung

Schloß Neuburg a. Kammel:
Dr. Erwin Freiherr von Aretin

Nördlingen:
Stadtgeschichtliches Museum Nördlingen

Nürnberg:
M. Edelmann, Buchhandlung u. Antiqu.
A. Orzegow, Buchhdlg. für Architektur
Heinrich Schrag, Buch- u. Kunsthandlg.

Oldenburg i. O.:
Wilhelm Oncken, Hofkunsthändler

Ottobeuren:
Adolf Fergg, Buchhandlung

Passau:
Franz Bieringer i. F. M. Waldbauersche Buchhandlung

Pforzheim:
Delffs'sche Buch-, Kunst- u. Musikhdlg.
Egon Marcian, Buch- u. Kunsthandlung
Otto Rieckers Buchhandlung
Fabrikant Otto Ungerer

Plauen i. V.:
C. F. Schulz & Co., Kunstgewerbebuchhdlg.

Potsdam:
Karl Heidkamp, Buch- u. Kunsthandlung
Schnabel & Walter G. m. b. H., Buchhdlg.

Ravensburg:
Dornsche Buchhandlung
W. Hagmeier, Gerichtsassessor

Reutlingen:
Achalm-Kunsthaus
I. Kochers Buchhandlung

Riga:
G. Löffler, Buchhändler

Rottweil:
Prof. Dr. Max Caspar

Saulgau:
Professor Kostenbäder

Schramberg:
Kommerzienrat E. Junghans

Schwäb. Gmünd:
Bücherei des Kunstgewerbemuseums für Edelmetallindustrie
Paul Erhard
Jos. Roths Buchhandlung
Jos. Thiem, Buchhandlg. u. Antiquariat

Schwäb. Hall:
Wilhelm Germans Verlag

Sigmaringen:
Fürstl. Hohenzollersche Hofbibliothek
Max Frick, Kaufmann
Carl Liehners Hofbuchhandlung
Maler Steinle

Soltau:
Dr. med. Franz Büttner

Starzeln, OA. Hechingen:
Lehrer Haberstroh
Stockach i. Baden:
Hauptlehrer Albert Teufel
Stolp (Pommern):
H. Hildebrandts Buchhandlung
Stuttgart:
M. Abele, Buchhändler
Dr. Bernath
Hermann Binder
Dr. med. et chir. Arthur Blumenthal
Heinz Clausnitzer, Buchhandlung
Werner Deusch, Stuttgart
Heinrich Enderlen, Hofbuchhändler
Buchversand Alfred E. Glaeser
Döninghaus & Co., Buchhandlung
Frau Paula Ehrenbacher
Herm. Fischer von Weikersthal
Gottlieb Geiger, Buchhdlg. u. Antiquariat
Otto Hagers Buchhandlung
Martin Haug, Verlagsbuchhändler
Jul. Hoffmann, Verlag
Holland & Josenhaus, Verlag u. Sortiment
Max Kahn, Buchhandlung
Richard Kaufmann, Buchhdlg. u. Antiqu.
R. Levi, Buchhandlung und Antiquariat
Erich Levy, Verlagsbuchhändler
H. Lindemanns Buchhandlung
Theodor Löwenthal, Antiquitätenhandlg.
Buchhandlung Lucke
Paul Mähler, Buchhandlung
M. Mörike, Verlagsbuchhändler
Albert Müller (früher Belser), Buchhdlg.
Paul Neff, Sortiment
Dr. Walter Pfeilsticker
Paul Renner, Kunstmaler
Röder & Dietrich, G. m. b. H., Buchhdlg.
Dr. med. Fritz Rosenfeld
L. Schaller, G. m. b. H., Buch- u. Kunsthdl.
Anton Schneider
August Schröder, Verlagsbuchhändler
Stuttgart:
Kommerzienrat Albert Schwarz
Gustav Sprandel
Friedrich Stahl, Hofbuchhandlung
J. F. Steinkopf, Sortiment
Lily Straus
Heinrich Strecker, Verlagsbuchhändler
Minna Voegelen, Kunsthistorikerin
Julius Weises Hofbuchhandlung
Hermann Wildt, Hofbuchhandlung
Konrad Wittwer, Sortiment und Verlag
Dr. phil. Reinhold Wurz
Tübingen:
Alex. Fischer, Buchhändler
Alex. Fischer, Buchhandlung
Richard Jordan, Buchhändler
Otto Linck, Forstassessor, Schorndorf
Osiandersche Buchhandlung
Gustav Pezold, Buchhändler
Franz Pietzker, Buchhandlung
Frau Hugo Rall, Witwe
Alfred Schütz
Erwin Wisst, Buchhandlung
Ueberlingen:
Benz & Gen., Buchhandlg. u. Verlag
Dr. Franz Hein
Ulm a. D.:
Buchhandlg. des Soldaten- u. Jugendheims
Ebnersche Buchhandlung
Gustav Einsinger, Buchhandlung
Stadtbibliothek Ulm
Ursberg:
Schw. M. Angelina Martin, Oberin der St. Josephskongregation
Villingen:
F. K. Wiebelt, Buchhandlung
Waldenburg i. Sachsen:
Alfred Welcker, Buchhandlung
Weilheim, OA. Hechingen:
Lehrer Pfeffer

Wemding:
Kapuziner-Kloster

Wien:
Wilh. Braumüller u. Sohn, Universitätsbuchhandlung
J. Deibler, Buchhandlung
Gerold & Co., Universitätsbuchhandlung
Gilhofer & Ranschburg, Buch- u. Kunsthandlung
Carl Hölzl, Buchhandlung
Kubasta & Voigt, Buchhandlg. u. Antiqu.
R. Lechner (W. Müller), Universitätsbuchhandlung
Maursche Verlags- u. Universitätsbuchhl.
Mayer & Comp., Buchhandlung
Exc. Dr. Pfeiffer, deutscher Gesandter
Alois Reichmann, Buchhdlg. u. Antiqu.
Seidelsche Sortimentsbuchhandlung
Professor Dr. Tietze, Wien

Wiesbaden:
Bücherstube am Museum
Feller & Gecks, Buchhandlung
Christian Limbarths, Buchhandlung
Moritz & Münzel, Buchhandlung
Hermann Rauch, Sortiment
Heinr. Roemer Nflg., Buch- u. Kunsthdlg.
Heinrich Staadt, Hofbuchhandlung
Albert Sturm

Wimbsheim:
Pfarrer Pfurtscheller

Wolfegg i. Württemberg:
Graf Heinrich Waldburg-Wolfegg

Würzburg:
Emil Mönnich, Universitätsbuchhandlg.
A. Stubers Buch- und Kunsthandlung
Hermann Wiehl, Studienprofessor

Zürich:
Rascher & Cie., A.-G., Buchhandlung.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten / Copyrigth by Dr. Benno Filser, Buch- und Kunstverlag, Augsburg-Stuttgart / Ausstattung, Druck und Klischeeherstellung besorgte das Literar. Institut Haas & Grabherr in Augsburg. / Titelentwurf von Paul Renner.

# ABBILDUNGEN

1. Gmünd, Museum.
Schutzmantelmaria. Von der Heiligkreuzkirche.

2. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen.
Schutzmantelmaria. Aus Unterkochen.

3. Augsburg, Dom, Südportal.
Schutzmantelmaria und Heilige.

4. Bingen, Pfarrkirche.
Jörg Sürlin d. J.
Paulus.

5. Bellamont, Pfarrkirche.
Werkstatt des jüngeren Sürlin.
Paulus. Vom Ochsenhauser Altar.

6. Dessau, Anhaltische Behördenbibliothek.
Hl. Christophorus.

7. Rottenburg-Ehingen,
S. Moriz. Hl. Christophorus.

8. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen.
Kreuzgruppe. Utrechter Werkstatt.

9. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Kreuzgruppe. Utrechter Werkstatt.

10. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen.
Kreuzgruppe. Aus Bargau.

11. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen.
Bäurische Nachbildung einer Juno. Aus Stocksberg.

12. Mannheim, Antiquarium.
Juno. Aus Stocksberg.

13. Augsburg, Maximiliansmuseum.
Modell des alten Augsburger Rathauses.

14. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Dornenkrönung Christi.

15. Ravensburg, Sammlung Schnell.
Kreuzabnahme Christi.
Abguß.

16. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen.
Tod Mariä. Bruchstück.
Vom Felixenhof bei Weingarten

17. Basel, Privatbesitz.
Anbetung der Könige.

18. Genf, Historisches Museum.
Kreuzgruppe aus Mariastein.

19. Zürich, Kunsthaus.
Anbetung der Könige.

29. Frauenfeld, Museum.
Feldbacher Altar, geschlossen.

21. Frauenfeld, Museum.
Feldbacher Altar, geöffnet.

22. Frauenfeld, Museum.
Feldbacher Altar, Auferstehung Christi.

25. Schaffhausen, Historisches Museum.
Kreuztragung Christi und Kreuzgruppe. 1449.
Aus Rheinau.

24. Rotenburg, St. Jakob
Friedrich Herlin.
Enthauptung des hl. Jakobus. 1466.

25. Rotenburg, S. Jakob.
Friedrich Herlin.
Geburt Christi. 1466.

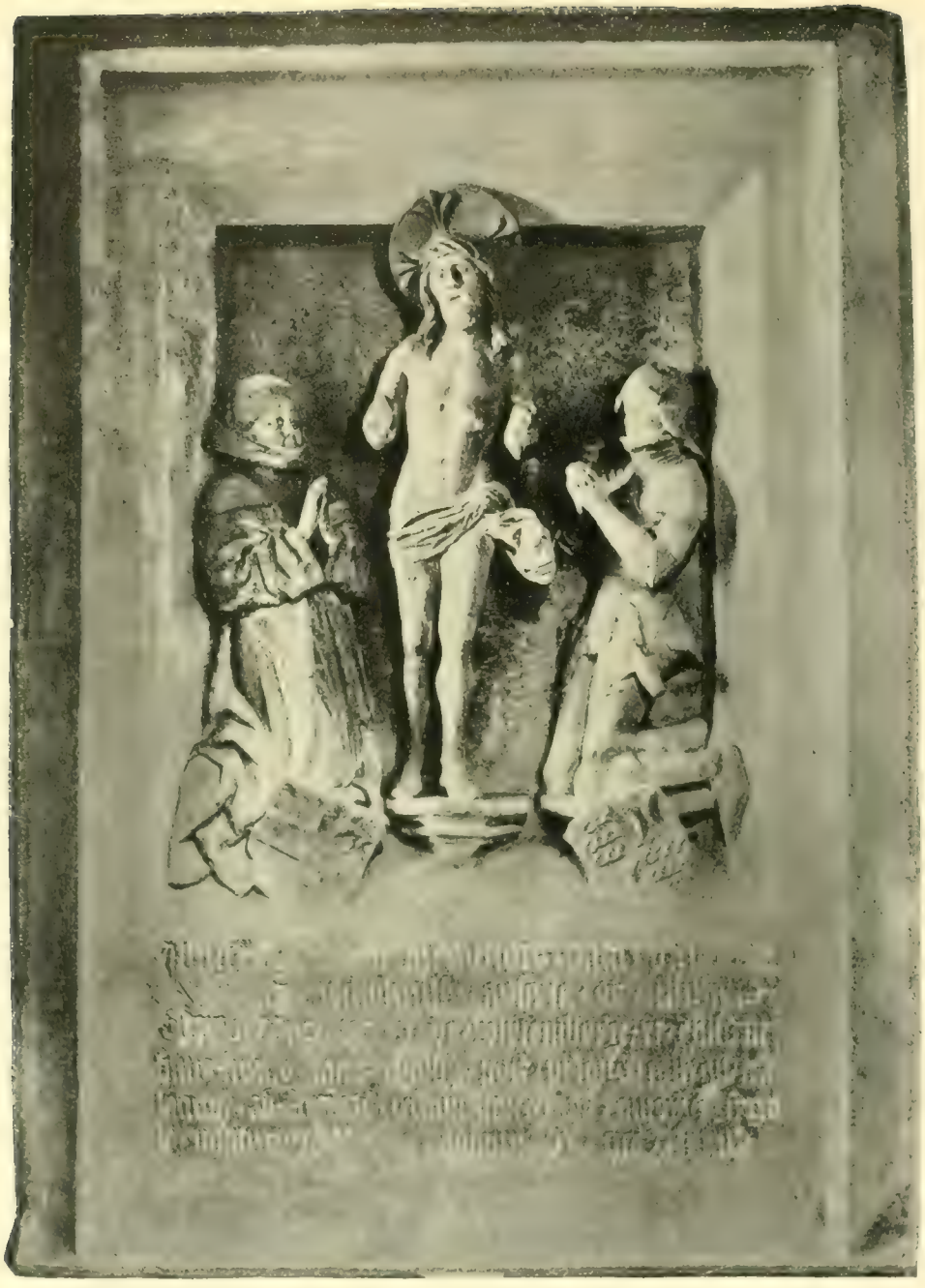
26. Nördlingen, Historisches Museum.
Friedrich Herlin.
Geburt Christi. Um 1478

27. S. Gallen, Museum.
Friedrich Herlin.
Geburt Christi.

28. S. Gallen, Museum.
Friedrich Herlin.
Anbetung der Könige.

29. Bopfingen, S. Blasius.
Friedrich Herlin.
Geburt Christi. 1472.

30. Nördlingen, Historisches Museum.
Friedrich Herlin.
Geburt Christi. 1488.

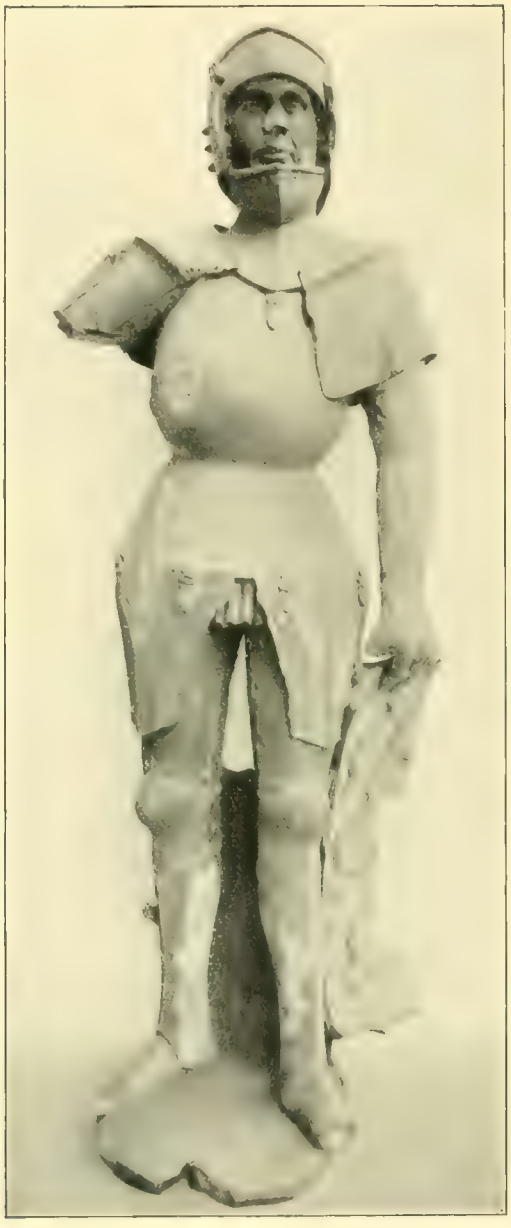


31. Sindelfingen, Stiftskirche.
Pfalzgrafin Mechtild und Eberhard im Bart
vor dem Schmerzensmanne knieend. 1477.

32. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen.
Schüler des Dirk Bouts.
Verkündigung.
Ehninger Altar, geschlossen.

55 Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen.
Schüler des Dirk Bouts.
Auferstehung Christi.
Mitteltafel des Ehninger Altares

34. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen.
Schüler des Dirk Bouts.
Christus erscheint seiner Mutter und dem hl. Thomas.
Ehninger Altar. Innenseiten der Flügel.



35. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen.
Graf Ulrich der Vielgeliebte.
Standbild vom Stuttgarter Herrenhause.

36. Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen.
Hans und Ivo Strigel.
Verkündigung. 1478.
Außenseite eines Flügels des Montfort-Werdenberg-Altares.

37 Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen
Hans und Ivo Strigel.
Die Heiligen Johannes d. T., Katharina und Johannes d. Ev. 1478
Innenseite eines Flügels des Montfort-Werdenberg-Altares.

38. Budapest, Museum der bildenden Künste.
Hans und Ivo Strigel.
Die Heiligen Florian, Johannes d. T. und Sebastian.
Innenseite eines Altarflügels. Aus Mickhausen.

59. Budapest, Museum der bildenden Künste
Hans und Ivo Strigel
Die Heiligen Gregor d. Gr., Johannes d. Ev. und Augustinus
Innenseite eines Altarflügels. Aus Mickhausen

40. Memmingen, Historisches Museum.
Bernhard Strigel.
Geburt Christi.
Vom Altar der Dreikönigskapelle bei S. Martin.

41 Schloß Donzdorf.
Bernhard Strigel.
Ulrich von Emmdsberg.
Vom Mindelheimer Altar.

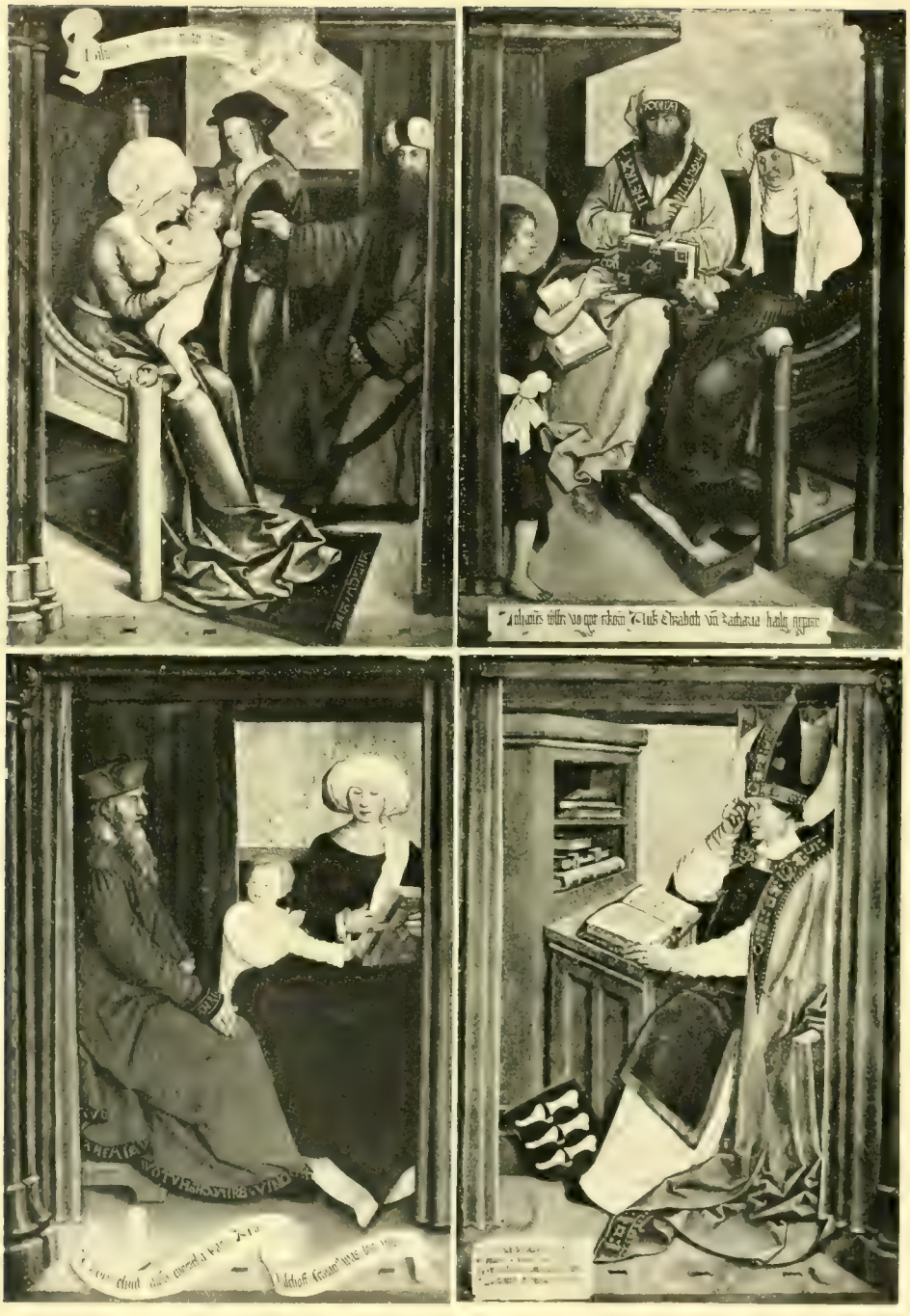
42. Schloß Donzdorf.
Bernhard Strigel.
Barbara von Rechberg.
Vom Mindelheimer Altar.

45. Schloß Donzdorf.
Bernhard Strigel.
Söhne des Ulrich von Frundsberg.
Vom Mindelheimer Altar.

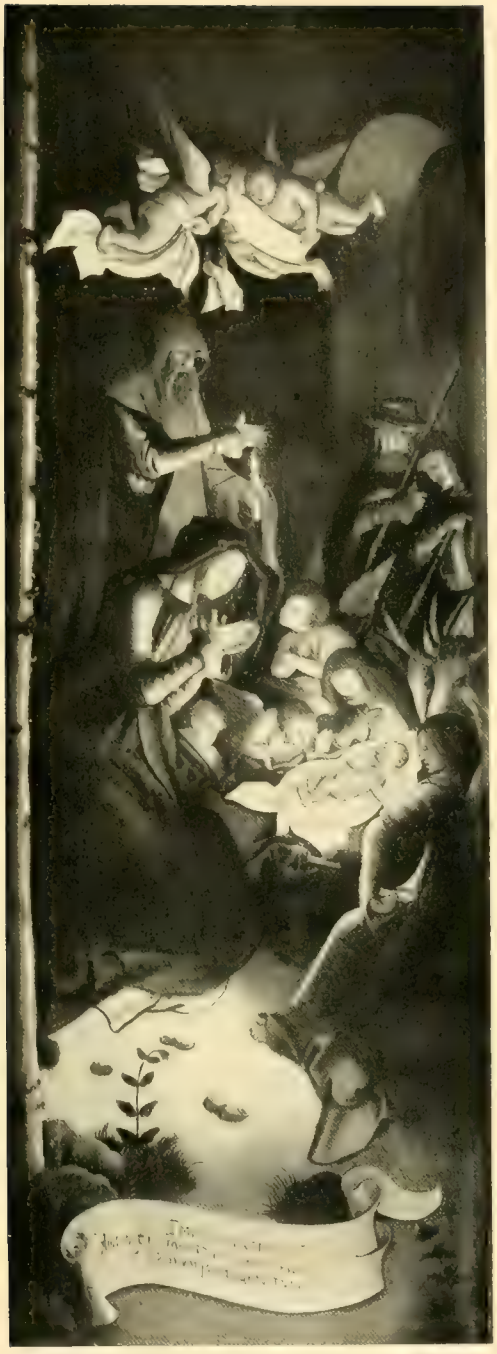
44. Schloß Donzdorf.
Bernhard Strigel.
Töchter des Ulrich von Frundsberg.
Vom Mindelheimer Altar.

15 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, und Donzdorf, Schloß
Bernhard Strigel
Mindelheimer Altar, geöffnet, rechte Hälfte

46. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, und Donzdorf, Schloß.
Bernhard Strigel.
Mindelheimer Altar, geöffnet, linke Hälfte.



17. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Bernhard Strigel
Mindelheimer Altar, geschlossen



48. Schloß Eberstein.
Bernhard Strigel.
Geburt Christi. 1507—1508.
Aus Salmansweiler.

40 Schloß Eberstein
Bernhard Strigel
Anbetung der Könige, 1507–1508
Aus Salmansweiler

50. Schloß Neuenstein. Hans Goldschmid. Verkündigung. 1555.

51. Bieselbach, Kirche.
Daniel Mauch.
Hochaltar. 1501.

52. München, Bayerisches Nationalmuseum.
Werkstatt des Daniel Mauch.
Heilige Sippe.

53. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Werkstatt des Daniel Mauch.
Heilige Sippe.

54. München, Münzkabinett.
Martin Schaffner.
Selbstbildnis. 1522.
Medaillenmodell.

55 Hamburg, Sammlung Gottschewski
Daniel Mauch
Geburt Christi
Aus Buxheim.

36. Ulm, Münster.
Daniel Mauch.
Hutzaltar. 1521.

57. Wettenhausen, Kirche.
Martin Schaffner.
Schrein des Hochaltares. 1524.

58. München, Alte Pinakothek.
Martin Schaffner.
Innenseiten der Innenflügel des Wettenhauser Altares. 1524.

59 Ellwangen, Sammlung Wengert.
Christian Plock.
Schalfners Wasseralfinger Altar, geschlossen. Vor 1850.

60. Ellwangen, Sammlung Wengert.
Christian Plock.
Schaffners Wasseralfinger Altar, geöffnet. Vor 1850.

61. Freiburg im Üchtland, Museum.
Hans Boden.
Hl. Theodul. 1522

62, 63. Freiburg im Üchtland, Museum.
Hans Boden und Monogrammist 𝔷
Geburt Christi und Anbetung der Könige. 1523.

64. Vigens, S. Florin.
Jörg Kandel.
Altarschrein. 1516

65. Nürnberg.
Germanisches Nationalmuseum.
Die Heiligen Gereon und Katharina von Siena

66. Rottweil, Lorenzkapelle
Zwei Heilige.
Aus Wangen (Amt Konstanz)

67. Tinzen, S. Blasius.
Jörg Kändel.
Altarschrein. 1531—1535.

68. Basel, Historisches Museum.
Gefangennehmung Christi.
Aus Chur.

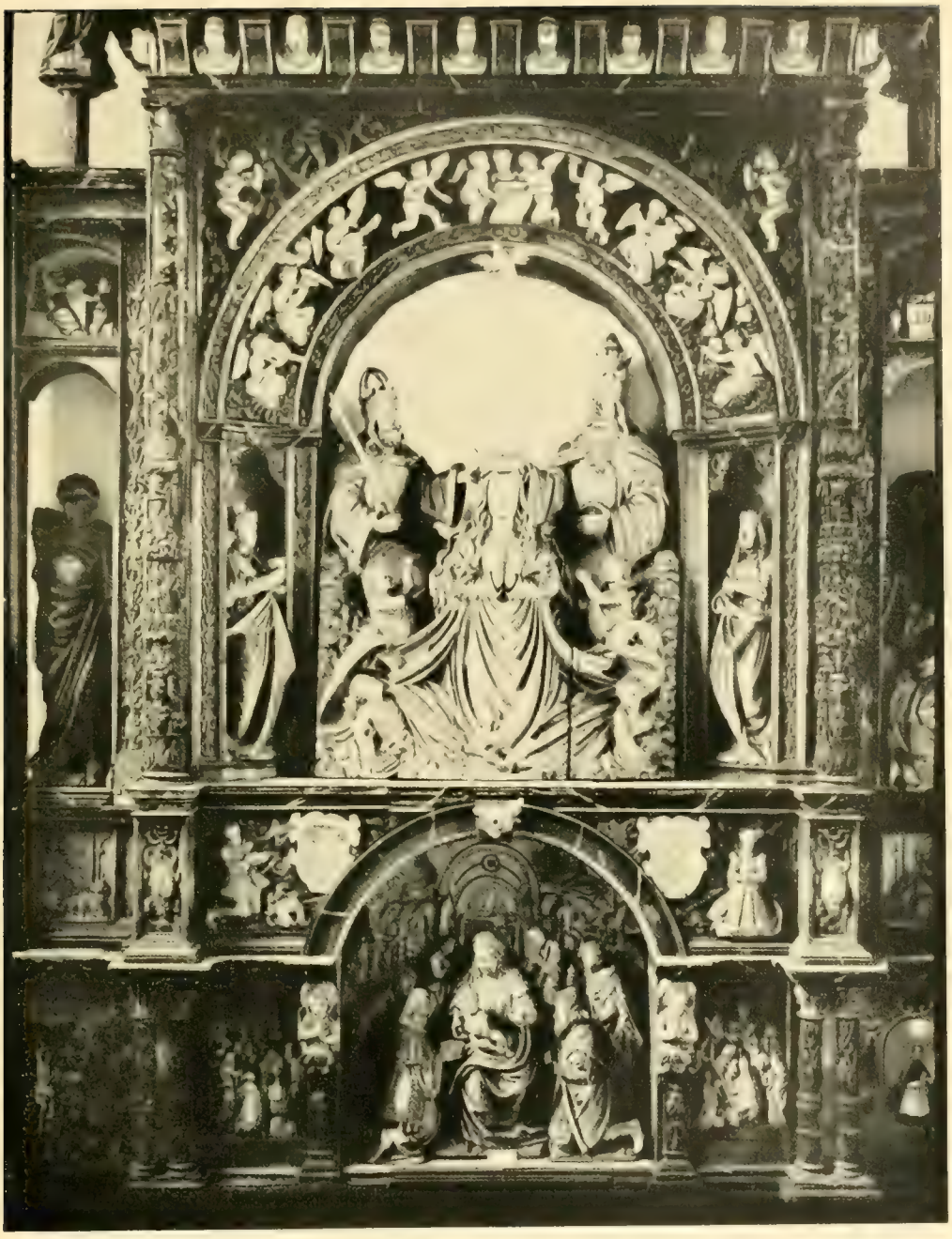
69. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Jörg Kandel.
Altarschrein aus Seewis.

50. Ottobeuren, Kloster.
Meister von Ottobeuren.
Altarflügel mit Verkündigung und Geburt Christi.

51 Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum
Meister von Ottobeuren.
Enthauptung des hl. Mauritius
Aus der Johanniterkirche in Feldkirch

72. Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum.
Meister von Ottobeuren.
Hl. Martin.
Aus der Johanniterkirche in Feldkirch.

75. Ravensburg, Sammlung Schnell.
Krönung Maria.



74. Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum.
Krönung Mariä.
Im Hohenemser Altarschrein.

75. München, Bayrisches Nationalmuseum.
Meister von Ottobeuren.
Beweinung Christi.
Aus Kaisheim.

76. Paris, Musée des Arts décoratifs.
Beweinung Christi.

77. Göttingen, Kunstsammlung der Universität
Kopie nach Breu, Meister H B.
Scheibenriß Januar.

-8. Bern, Historisches Museum.
Kopie nach Breu.
Scheibenriß Februar.

79. Schloß Leutstetten.
Werkstatt des Ulrich Apt.
Januar, Februar, März. 1531.

80 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Kopie nach Breu.
Scheibenriß März.

81. Bern, Historisches Museum.
Kopie nach Breu.
Scheibenriß April.

82. Kopenhagen, Kupferstichkabinett
Jörg Breu
Scheibenriß Mai

85. Schloß Leutstetten.
Werkstatt des Ulrich Apt.
April, Mai, Juni, 1531.

84. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Kopie nach Breu.
Scheibenriß Juni.

85. Bern, Historisches Museum
Kopie nach Breu.
Scheibenriß Juli

86. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
Kopie nach Breu.
Scheibenriß August.

85. Schloß Leutstetten.
Werkstatt des Ulrich Apt.
Juli, August, September. 1551.

88. Bern, Historisches Museum.
Kopie nach Breu.
Scheibenriß September.

89. Bern, Historisches Museum.
Kopie nach Breu.
Scheibenriß Oktober.

90. Augsburg, Maximiliansmuseum.
Jörg Breu.
Oktoberscheibe.

91. Schloß Leutstetten.
Werkstatt des Ulrich Apt.
Oktober, November, Dezember. 1551

92. Bern, Historisches Museum.
Kopie nach Breu.
Scheibenriß November

93. Augsburg, Rathaus.
Heinrich Vogtherr d. J. (?)
Oktober, November, Dezember. Um 1541.

94. Bern, Historisches Museum.
Kopie nach Breu.
Scheibenriß Dezember.

108506411085

N
6882
B9B3
cop.2

Baum, Julius
Altschwäbische Kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY